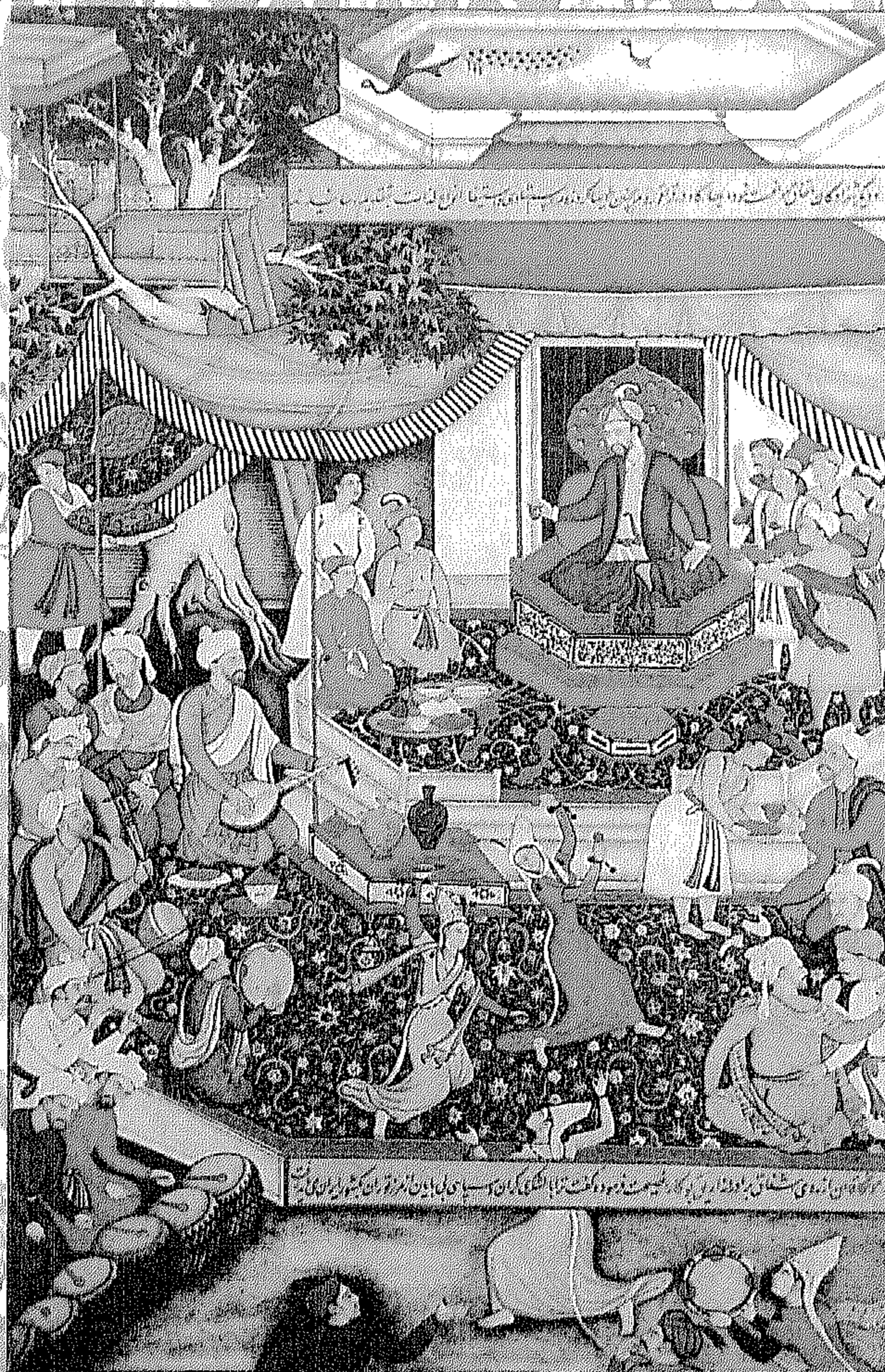
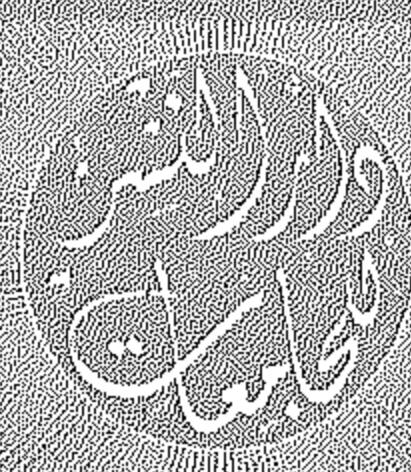


تسلييات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى



تأليف

د. منی سید علی حسن



التصوير الإسلامى فى الهند
تسلية البلاء و حياة الشعوب
فى التصوير المقولى الهندى

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

إلى زوجي محمود

وقرة عيني

محمد ، هبة ، هايدي

التصوير الإسلامى فى الهند

تسلّيات البلاط وحياة الشعوب

فى التصوير المغولى الهندى

*The Royal Bourt entertainment and
The Life of people in the Indian
Moghal Paintings*

تأليف

د. منى سيد على حسن

الكتاب: التصوير الإسلامى فى الهند
تسليات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى

المؤلف: د. منى سيد على حسن

رقم الطبعة: الأولى

تاريخ الإصدار: ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م.

حقوق الطبع: محفوظة للنشر

الناشر: دار النشر للجامعات

رقم الإيداع: ٥٤٨٦ / ٢٠٠٣

الترقيم الدولى: ISBN: 977-316-103-X

الكوود: ٢/١٤٠



دار النشر للجامعات - مصر

ص.ب (١٣٠) محمد فريد) القاهرة ١١٥١٨

تليفون: ٤٥٠٢٨١٢ - تليفاكس: ٤٥٠٢٨١٢

تمهيد :

يتميز التصوير الإسلامى بوحدة ظاهرية وذلك فى الإطار العام له ، إلا أن التعمق فى دراسة هذا الفرع من الفنون الإسلامية ، يضع أمامنا طرزاً متباينة مختلفة ، فهناك التصوير العربى ، والتصوير الفارسى ، وهناك التصوير التركى ، وهناك أيضاً التصوير فى الهند الإسلامية .

~ والتصوير فى الهند قديم قدم الحضارة الهندية نفسها ، ويتميز فى جزء كبير منه بوضوح التقاليد المحلية سواء فى مفردات فن التصوير أو فى الأشكال الفنية ومن الواضح أن فن التصوير الهندى فى مرحلة ما قبل الإسلام ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالعقائد الهندية القديمة ومن هنا فلا يمكن فصله عنها ، أو تفسيره بمنأى عنها كما أنه لا يمكن فهمه إلا فى ضوء خلفية قوية عن العقائد الدينية الهندية ، ومن هنا فإن الغزو المغولى للهند ، أدخل فن التصوير الهندى فى مرحلة جديدة أكثر تطوراً ، ولكن هذا الغزو المغولى ربط فن التصوير بعقيدة جديدة هى «الإسلام» وحكام جدد هم أباطرة المغول ، ونتيجة لتأثير هؤلاء أخذت التقاليد الهندية القديمة تتوارى شيئاً فشيئاً لتفتح المجال أمام نمط آخر من التصوير لا يخضع لأساليب تقليدية جامدة ، وإنما يخضع لإرادة جديدة نشطة متغيرة ، وذلك لأن فن التصوير المغولى فى الهند ارتبط بالطابع المدنى - أى ارتبط بحياة الناس - سواء الحكام منهم أو المحكومين .

وهكذا بدا فن التصوير الإسلامى فى عصر دولة المغول بالهند للناظر إليه والمتتبع له كيان أو نظام يشتمل فى داخله على مرآة ضخمة تعكس حياة الناس (حكام ومحكومين) فى جوانبها المختلفة الدينية والاجتماعية والثقافية .

وأصبح من الصعب دراسة تاريخ الهند الاجتماعى دون المرور بالتصوير ، وكذلك الأمر بالنسبة للجوانب الدينية والثقافية .

وقد لعب الجوار الجغرافى دوراً كبيراً فى التأثير على فن التصوير الإسلامى ، فكان من السهل على المصور الفارسى أن ينتقل ليعمل فى خدمة راعى فن من حكام الهند فى عصر المغول ، أو أن يبعث حاكم من حكام المغول فى طلب أحد المصورين من بلاد فارس ، ولماذا بلاد فارس ؟ لأن نشأة هؤلاء الأباطرة وأصولهم كانت هناك ، وثقافتهم الأولى

كذلك وكان من الطبيعي أن يكون التأثير الفارسي على فن التصوير المغولي الهندي قويًا في مراحله الأولى ثم يحدث التوازن في عصر حكام الهند من المغول الذين ولدوا بالهند ولم يعرفوا لأنفسهم وطنًا غيرها . فنجد أن فن التصوير يعبر عن هذه الحقبة بأن يجعل صيغة الصورة هندية - نرى الملابس والملاحم الهندية في كل شيء ، ثم يبدأ ظهور التأثير الأوروبي في الصور المغولية الهندية حيث بدأت البعثات التجارية ، وبدأت رحلات التبشير ، وبدأ الاهتمام الأوروبي ببلاد الهند ، وانعكس ذلك على التصوير المغولي الهندي حيث ظهرت ملامح أوروبية لأشخاص أوروبيين قناصل وشعراء ومبشرين ، ومعهم جاء فن التصوير الأوروبي ، وبدأ رعاية الفنون من حكام المغول في الاهتمام بهذا الجانب من العالم وبفنونهم ، وبدأت مرحلة جديدة من مراحل فن التصوير الهندي في العصر الإسلامي إذ سرعان ما ظهرت تصاوير أظهرت الطبيعة بنفس مفردات ظهورها في الصورة الأوروبية ، كما أن أوضاع الأشخاص في التصاوير الشخصية والجماعية بدأت تتأثر بالتصوير الأوروبي . سواء ما كان منها يعبر عن هبة وقوة وشجاعة الحاكم ، أو تلك التي تعبر عن سعادة الحاكم في حياته بين أسرته أو نسائه ، أو تلك التي عبرت عن حياة الناس اليومية وخاصة أولئك الذين يمارسون حرف بعينها مثل فن التصوير ، أو تلك التي أظهرت أشخاص آخرين مثل الشعراء والكتاب . والملاحظ أن معظم هذه الفئات كانت بالقرب من البلاط وتعيش بالقرب من الحاكم وفي حمايته ويمكن أن نلخص المصادر الأساسية للتصوير المغولي في الهند في النقاط الآتية :

أولاً : التقاليد الهندية المتوارثة .

ثانيًا : التأثير الفارسي .

ثالثًا : التأثير الأوروبي .

ومن الأشياء المثيرة للاهتمام في فن التصوير المغولي بالهند ، عدم وضوح التأثيرات الشرقية (الصينية) على فن التصوير الهندي سواء في الموضوعات أو في تفاصيل الموضوعات فلم نجد الموضوعات الصينية التقليدية ، بل ولم نجد الأشخاص ذوي الملاحم الصينية ، وربما كان ذلك نتيجة طبيعية لكون التصوير الهندي في العصر المغولي تصويرًا واقعيًا - أي يعبر عن واقع وينقله - فالواقع هنا كان بيئة الهند بكل ما فيها .

وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين رئيسيين ، القسم الأول : هو الدراسة الوصفية وقمت فيها بوصف اللوحات التي عكست موضوعات البلاط وحياة الشعوب ، والقسم الثاني : أوقفته

على الدراسة التحليلية والمقارنة لهذه الموضوعات ودراسة التفاصيل المختلفة لها. وقمت فى دراستى هذه بنشر العديد من الصور واستكمال دراسة ما لم يأخذ حقه فى الدراسة منها ، كما قمت بإعداد كتالوج للرسوم اليدوية التى قمت برسمها لتوضيح دراسة التفاصيل فى الصورة ، واستكمال الدراسة المقارنة وإظهار براعة المصور المغولى فى تناول موضوعاته وهى كلها دراسات جديدة غير مسبقة.

ولابد وأن أشير هنا إلى أن اختيارى لهذا الموضوع الضخم المتشعب جاء بمباركة الأستاذ الدكتور حسن الباشا - رحمه الله - الذى كان يشفق على من تشعب وضخامة الموضوع ولكنه أراد أن أستكمل به الحلقة فى التصوير المغولى الهندى بعد أن قمت بدراسة الصور الشخصية(*) . فله الشكر كل الشكر - رحمه الله رحمة واسعة - بقدر ما أفاد.

(*) صدرت الدراسة فى كتاب بعنوان التصوير الإسلامى فى الهند، الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية - دار النشر للجامعات - الطبعة الأولى - القاهرة ٢٠٠٢م.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
تمهيد	٥
مقدمة : الحالة الاجتماعية والثقافية والفكرية في بلاد الهند إبان حكم الأباطرة	
المفول	١١
أولاً : الدراسة الوصفية	
الباب الأول	
تصاویر تسلیات البلاط	
تمهيد	٢٥
الفصل الأول : تصاویر مجالس البلاط	٢٩
الفصل الثاني : تصاویر المواكب والأعياد	٥٥
الفصل الثالث : تصاویر سرحات الصيد	٧٩
الفصل الرابع : مجالس الطرب والموسيقى والرقص	٩٩
الفصل الخامس : تصاویر الأسمطة الملكية	١١٧
الفصل السادس : تصاویر المعارك الحربية	١٣٣
الفصل السابع : تصاویر القصور الملكية والمناظر الطبيعية	١٥١
الفصل الثامن : تصاویر النساء في البلاط المغولي	١٧١
الفصل التاسع : تصاویر الحيوانات والطيور في الحظائر الملكية	١٨٩
الباب الثاني	
حياة الشعوب	
تمهيد	٢٢٣
الفصل الأول : تصاویر مجالس العامة	٢٢٩
الفصل الثاني : تصاویر النساء والدراویش	٢٤٣
الفصل الثالث : تصاویر العمال وأهل الحرف	٢٦٥
الفصل الرابع : تصاویر مساكن العامة والأكواخ	٢٩٧
الفصل الخامس : تصاویر تسلیات العامة	٣١١

ثانياً : الدراسة التحليلية

الباب الثالث

٣٣٧ مقدمة
٣٤٣ الفصل الأول : دراسة مقارنة فى أساليب التصوير المغولى
٣٦٥ الفصل الثانى : الموضوع فى الصور المغولية الهندية
٣٧٩ الفصل الثالث : الإطار والكتابات فى الصور المغولية الهندية
٣٩٣ الفصل الرابع : الأزياء والحلى فى الصور المغولية الهندية
٤٠٧ الفصل الخامس : الأثاث والآلات والأدوات المختلفة فى الصور المغولية الهندية
 الفصل السادس : المقدمات والخلفيات المعمارية والحدائق الملكية فى الصور
٤٢٣ المغولية الهندية
٤٣٨ نتائج الدراسة
٤٥١ المراجع العربية
٤٥٥ المراجع الأجنبية
٤٨٣ أولاً: الأشكال
٥٤١ ثانياً: اللوحات

مقدمة:

الحالة الاجتماعية والثقافية والفكرية في بلاد الهند

إبان حكم الأباطرة المغول

قبل الفتح الإسلامى للهند، ومنذ أن استقر التجار العرب على شواطئ الهند الجنوبية الغربية، وبرغم وصول الفتوحات حتى نهر إندوس، لم يكن انتشار الإسلام بعد متوغلاً إلى داخل الهند. وفي أواخر القرن التاسع عشر كانت الهند مستقلة تماماً عن الخلافة العباسية في بغداد. ثم في أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادى عشر جاء الفتح الإسلامى التالى من أقوى وأوسع إمبراطورية متمركزة في أفغانستان بقيادة محمود الغزنأوى، وأحكم الغزنأويون قبضتهم على الهند التى شملت البنجاب ولاهور مما ساعد على انتشار الإسلام فى معظم مناطق الهند. واستمر التوسع الغزنأوى فى الهند ليشمل معظم شمال الهند من دلهى إلى بينار وشرقاً لبيهار والبنجال. وتوالى سلاطين دلهى على الحكم ونجحوا فى صد الغارات المنغولية وسلسلة من المعارك الحربية التى كانت تهدف الاستيلاء على الدكن ثم دلهى، وقاومهم الطغلوقيون ثم السيموريون وأسرة أفغانية أخرى هم اللوديون حتى فتح التيموريون الباب للمغول ليتمكن بابر كحفيد لتيمنور من جانب أبيه ولجنكيز خان من جانب أمه من الاستيلاء على دلهى مؤسساً الأسرة المغولية فى الهند فى عام ١٥٢٦م.

وساعد طول فترة حكمهم ، وامتداد فتوحاتهم على تميزهم وتفوقهم فى مجالات الفن والعمارة والأدب ، وكثرت منتجاتهم فى مختلف الفنون التى كانت برعايتهم . وأسسوا النظم الإدارية والثقافية وجعلوا اللغة الفارسية هى لغة الدواوين الحكومية- أى اللغة الرسمية للإمبراطورية - ودعموا المراسم الملكية بسلسلة طويلة من الفنانين الذين أبدعوا فى جميع مجالات الفنون : التصوير، والتلوين، والتذهيب، والتجليد . هذا فضلاً عن مجموعة المخطوطات والمرقعات والسير الذاتية المصورة التى كانت تمجد فترات حكمهم للهند ، وكانت تحمل تأثيرات هندية أرساها سلاطين دلهى ، وأخرى فارسية بالإضافة إلى الإدراك العميق للنماذج الأجنبية قبل أن تتحدد هوية التصوير المغولى الهندى .

وظل فن تصوير المنمنمات المغولى الذى امتد حوالى ثلاثة قرون ظاهرة متميزة ومثيرة فى التاريخ الثقافى والاجتماعى الهندى وذلك لاتصاله بالشخصية الذاتية المميزة لكل إمبراطور

على حدة، ورعايتهم الفائقة للفن والفنانين. كل ذلك أدى إلى سلسلة من التصاوير المليئة بالحيوية ضمتها مذكرات، كتب تواريخ وروايات رحالة تحكى تسليات البلاط المغولي داخل وخارج جدران القصور، تنوعت فيها الموضوعات المصورة من مجالس البلاط (دربار)، ومواكب وأعياد، وسرحدات صيد ومجالس طرب وموسيقى، وأسمطة ملكية ومعارك حربية، وتصاوير للقصور الملكية من الداخل والخارج والمناظر الطبيعية، حتى تصاوير النساء داخل قاعات الحريم (الحرملك)، أيضاً تصاوير الحيوانات والطيور على الطبيعة وفي الحظائر الملكية. هذا بالإضافة إلى تصاوير العامة وجميع فئات الشعب وهم يزاولون أعمالهم وأنشطتهم المختلفة داخل المراسم وخارجها.

ومما يبعث على الأسف ويشير الحزن والألم أن تلك المذكرات والتي كتبها الإمبراطور بخطه أو كانت في بعض الأحيان تحمل توقيع، وكذلك المخطوطات الموضحة بالصور، والألبومات المصورة، التي كانت مخزنة في المكتبات الملكية - الكتب خانة - وتم تنفيذها في المراسم الملكية منذ أن كانت اسكتشات، ثم تصاوير متقنة ببراعة وملونة بألوان جميلة ثابتة، ثم طليت الفاخرة منها بالذهب وجلدت تجليداً جميلاً على يد أمهر الصانع والفنانين. تبعثرت وتناثرت في القرن التاسع عشر، فبعضها وجد طريقه إلى حانات التجار لتباع بأقل الأسعار لتجار يبيعونها بالتالي لهواة جمع المجموعات الخاصة والعامة مثل المتاحف والمعارض في جميع أنحاء العالم.

بدأ ظهير الدين محمد بابر (١٥٢٦م - ١٥٣٠م) يثبت حقه في الأراضي المفتوحة كوريث شرعي للتيموريين، مستولياً على سمرقند من الأوزبك، ثم تقدم بفريق من الفرسان ليستولي على باني بات من اللوديين في ١٥٢٦ م، ثم ميور. هذا التقدم شجعه على أن يعلن نفسه سلطاناً على دلهي وأجرا، لكنه فضل الإقامة في لاهور وكشمير لمناخهما البارد والنباتات والحيوانات الغريبة التي كانت تربي هناك والتي طالما وصفها بإسهاب في مذكراته، ووضحت بالصور في مخطوطاته، لدرجة أن الحداثق الحديثة في أفغانستان وباكستان تعرف بأنها التي رسمت في الأصل لـ بابر في مذكراته^(١).

على أية حال ما تركه بابر من متوجات فنية قليلة ونادرة إنما يتناسب مع انشغاله بالفتوحات وحياته التي غلبت عليها صفة البداوة. وقد يكون اقتنى مخطوطات وورث مراسم فنية من سبقه في المنطقة، لكن يصعب تمييزها عما أنتج في عصره لذلك نسبت له.

(١) Sheila R. Canly : Princes, Poets and Paladins., Islamic and Indian Paintings of Prince and Princes Sadruddin Aga Khan., British Museum Press, 1998, Pl. 82 - 84, p. 113.

مع ذلك كان الإمبراطور بابر متعمقاً غير عادى فى الفن ، لديه ثقافة وإدراك عقلى واسع والدليل على ذلك الوصف التفصيلى للحياة النباتية والحيوانية والطبيعية المحيطة بهما ، وإحساسه بنبض الحياة ، واهتمامه بإبراز الواقعية^(١) .

كما تضمنت مذكراته ذكراً لأسماء مصورين ونقاشين مثل الأستاذ كمال الدين بهزاد وشاه مظفر . أيضاً أصحاب الحرف الأخرى كالموسيقيين مثل خواجه عبد الله وقولى محمد . وما يذكر أنه كان ناقدًا لاذعًا ولماحًا فيما يختص بأسلوب كل مصور وطريقته فى الرسم حيث كتب فى مذكراته :

« كان بهزاد واحداً من المصورين ، أعماله أنيقة ، لكنه لم يرسم الوجوه غير الملتحية جيداً ، فقد اعتاد تطويل الذقن مرتين ، بينما الوجوه الملتحية رسمها على نحو رائع ... شاه مظفر مصور آخر ، رسم صوراً شخصية أنيقة ، مصوراً الشعر بوسامة شديدة أدركته الحياة القصيرة فترك العالم وهو فى طريقه لأعلى مراتب الشهرة .. »^(٢) .

مما سبق يتضح ولع بابر وحرصه على تسجيل وتصوير تاريخه ولو أنه قصير ، كما أن بابر نامة تدرج فقط تحت مسمى السير الذاتية والمذكرات الشخصية التى تناولت فتوحاته والأراضى التى استولى عليها ، بالإضافة إلى الحياة النباتية والحيوانية وبعض القصص المسلية والروايات الملونة أيضاً ألقت بابر نامة الضوء على اللبانات الأولى لمدرسة التصوير الهندى ، ووعى أول أباطرة المغول الثقافى والفنى . وقد قام عبد الرحمن خان خانان ابن بيرم خان الوصى على عرش الإمبراطور أكبر بترجمة بابر نامة إلى اللغة السنسكريتية وقدمها لأكبر بعد أن زار قبر بابر فى كابول . ونسخت من بابر نامة أربع نسخ ، بعض تصاویر منها موزعة على متاحف مختلفة منها : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن ، المتحف البريطانى ، متحف الدولة للحضارات الشرقية - موسكو ، ومعرض ولتر للفن فى بليتمور . هذا بالإضافة لمجلد منسوخ بالكامل تقريباً فى المتحف الوطنى فى نيودلهى ويحمل تاريخاً على الهامش (١٥٩٦م - ١٥٩٧م) ربما تاريخ النسخة المنقولة عن الأصل^(٣) .

Anjan Chakraverty : Indian Miniature Painting, London 1996 , p. 25 .

Abid., p. 25 .

Sheila R. Canly : Op. Cit., p. 113 .

ناصر الدين محمد همايون (١٥٣٠م - ١٥٤٠م و ١٥٥٥م - ١٥٥٦م) الابن الأكبر لبابر ووريث الإمبراطورية المغولية السيء الحظ ، إذ أنه تورط في حروب خاسرة مع شيرخان القائد الأفغانى الذى أحكم قبضته على بيهار والبنجال فى ١٥٤٠ م ، وتعقبه حتى أجبره على الخروج من الهند متوجهاً إلى مكان ما فى السند ، ظل مختفياً لمدة أربع سنوات لم يتمكن فيهن من العودة ثانية إلى عرشه فاتجه إلى إيران لدى الشاه طهماسب الذى عرف عنه شدة التدين واعتراضه فن التصوير ، لذلك قضى همايون معظم وقته فى بلاط الشاه طهماسب متخلياً عن الرسميات الإمبراطورية والمخطوطات والمذكرات التى خلفها له أبوه ، وأخذ يطلع على نماذج مختارة من النقوش والتصاویر الإيرانية ، وكان أيضاً من ضمن تـسـلـيـاته الفلسفة والتنجيم ومجالسة الشعراء والموسيقين .

وظل طوال الوقت يتحين الفرصة للعودة ثانية للهند ، وبالفعل فى عام ١٥٤٨م استعد للرحيل إلى كابول مصطحباً معه أمهر مصورى إيران مير مظفر وابنه ميرسيد على ، وخواجة عبد الصمد . لكنه ومن معه من الحاشية لم يستطيعوا دخول كابول إلا فى ١٥٥٥م منتهزاً الخلاف الذى نشب بين أسرة شيرخان - الذى لقب بشرشاه - وتمكن من هزيمته ودخول دلهى مسترداً بذلك إمبراطوريته التى فقدتها لبضعة سنوات .

ولسوء حظه العسر سقط من سلالم مكتبته - فى روايات أخرى برج حمام - ، ليتوفى متأثراً بجراحه . اتفق رجال البلاط على تتويج ابنه الشاه أكبر ذى الـ ١٤ ربيعاً ملكاً على عرش الإمبراطورية المغولية فى الهند .

رغم ظروف همايون الصعبة ، إلا أنه ورث عن أبيه ولعه بالفن والفنانين حتى وهو فى منفاه تسلى بمجالسة الفلاسفة والمنجمين والشعراء والموسيقين والفنانين كالمصورين والنقاشين وفى مذكراته ذكر أن: حينما وصل الفنانان مير سيد على التبريزى وخواجة عبد الصمد الشيرازى إلى كابول قاما بإعداد بعض الصفحات المنفردة ، وبعض نماذج من كتابات منقولة من الطراز الصفوى . كما أنعم همايون على الفنان عبد الصمد بلقب شيرين قلم . وفى مخطوط من عصر أكبر ذكر أنهما - أى عبد الصمد ومير سيد على - علما الشاب أكبر بن همايون المبادئ الأولى لفن التصوير . كما أشارت بعض السير الأخرى إلى قدوم فنانين آخرين من بلاط شاه طهماسب مع همايون إلى الهند أمثال دوست محمد ،

مولانا يوسف، مولانا درويش محمد^(١) . كما يذكر أنه نظراً لإعجاب همايون بالتصوير الدقيق لمير مظفر قام بشرائه من شاه طهماسب مقابل ١٠٠ تومانس^(٢) .

إذن لم تجبر الظروف التي مر بها همايون من حروب فاشلة وسنوات قضائها منفياً في السند ، ثم توجهه إلى إيران ، وسنوات أخرى قضائها في كابول وهو في طريق عودته إلى الهند - أن يتخلى عن حسه الفني وثقافته وحياته العملية التي ربما تربى وشب عليها في بلاط أبيه . فيحكى أنه قبل أن ينفي إلى إيران (١٥٤٠م) كان لديه ضمن حاشيته مصورون، ويؤكد ذلك الفقرة التالية :

« بعد قليل من انسحاب راما خلع الملك ملابسه ، وأمر أن تغسل ، وارتدى عباءة بدلاً منها وبينما هو جالس يستريح طار طائر جميل فوق الخيمة ، فأمر بإغلاقها ليحبس الطائر ، وطلب مقصاً وأخذ بعضاً من ريشه الجميل ، وأرسله لمصور ليقوم بعمل صورة له ، وبعد ذلك قام بإطلاق سراحه .. »^(٣) .

حتى وهو في منفاه كان دائماً يسأل عن مكتبته ، وهل خربها الغزاة خاصة وأن الرسم الملكي (تصوير خانة) كان ملحقاً بالمكتبة^(٤) . كما جالس النخبة والصفوة في منفاه ، وفي طريق عودته اصطحبهم معه ليكمل مسيرة والده . لكن قصر حياته الملكية وحظه العسر لم يمكنه من تحقيق حلمه ، وبالتالي لم يترك لنا ما يدعم هذا الحس الفني الرقيق .

اعتلى أكبر العرش (١٥٥٦م - ١٦٠٥م) رغم حداثة سنه ، ولم يضيع الوقت فأخذ يقاوم المتمردين والمتآمرين عليه ، كما قضى على الفتن في العديد من أقاليم الشمال الهندية ، وواصل الفتوحات وكانت أعظمها فتحه لحصن راجبوت واستولى على رازمبور بعد أن تفاوض مع حكامها .

كان حلم «أكبر» فتح الهند كلها ، لكنه أدرك منذ اللحظة الأولى أن ذلك لن يحدث إلا إذا وفق بين اللغات والديانات المختلفة والمجموعات الطائفية المتعددة التي كانت سائدة ومنتشرة بطول الهند وعرضها ، تحت مظلة الإمبراطورية المغولية . وبالفعل بدأ بنفسه حيث

(١) Payazid Bayat (1), ed. Text, 67 - 9, 117, (from Som Prakash Verma : Mughual Painters and their work, Oxford 1994, p. 24) .

(٢) Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 26 .

(٣) Jauhr (1), Tr. p. 43 (from : S. P. Verma: Op. Cit., p. 7) .

(٤) Abid., P. 90 (from: S. P. Verma: Op. Cit., p. 7) .

تزوج من أميرة هندية هي ابنة الراجا عنبر ، ثم أخذ يجالس أصحاب الديانات المختلفة الهندية والمسيحية والإسلامية مما أدى إلى تكوين خليط من هذه المعتقدات الدينية المختلفة .

من ثمّ كان لدى أكبر تحرر تام تجاه المعتقدات الدينية وخاصة الإسلامية . وكان ضد الذين يحرمون ويكرهون التصوير كفن راقى . ومن أقواله المشهورة : « فن التصوير ترياق ضد سم الجهل » . كما شدد في إحدى جلسات النخبة الملكية قائلاً :

« يوجد بعض من يكره فن التصوير ، لكننى أكره هؤلاء .. ويبدو لى أن لكل مصور وسائله الخاصة جداً للتقرب إلى الرب لأن المصور عندما يرسم أى شىء فيه حياة ، ويستمر مصوراً تلو الآخر ، لا بد أنه كان يشعر بأنه لا يستطيع أن يمنح الحياة لأشخاصه ، وهو بذلك يكون مؤمناً بالله الواحد واهب الحياة ، مما يزيد من إيمانه .. »^(١).

وتشجع «أكبر» وفتح باقى الهند الشمالى قبل أن يتوفى فى ١٦٠٥م ، وبقي التوغل فى الجنوب هدفاً صعب الوصول إليه طوال القرن السابع عشر الميلادى .

وأدرك «أكبر» بعد أن صارت له إمبراطورية مترامية الأطراف مما ورثه عن أجداده وأبيه ، ومما حققه من إنجازات على ساحة القتال ، أنه لا بد أن يحكم السيطرة عليها بقوة ، وهذا تطلب منه أن يكون محاطاً بنخبة مختارة من رجال البلاط المخلصين ، وأيضاً حكام الأقاليم الذين تربطهم أواصر وثيقة الصلة بالمناطق الريفية التى كان يفضل جوها الممتع وطبيعتها الخلابة .. ومنذ ذلك الحين أصبح بلاطه فى فتح بور سكرى شعلة متوهجة من النشاط الفنى حيث أخذ يشبع رغباته ونهمه برعايته للتصوير والطرب والموسيقى وفنون الشعر والخط ، خاصة أننا ذكرنا قبلاً أنه تلقى دروساً فى فن التصوير على يد أساتذة التصوير مير سيد علي وعبد الصمد حين حضر مع أبيه من إيران وهو لا يزال شاباً صغيراً .

رغم ما أشيع عن أمية «أكبر» فى القراءة ، إلا أنه تغلب على ذلك بعقد جلسات للقراءة ، وكان لماحاً وذكياً ، فحين يتوقف القارئ عند نقطة معينة يطلب منه تحديد الصفحة والسطر اللذان توقف عندهما ليكونا نقطة البداية للجلسة التالية . ولا شك أن كل ما قرأ عليه كان مادة ثرية وغنية لتوضيح المخطوطات بالصور المصحوبة بالنص .

(١) Aini - Akbari, tr. Blochman, pp. 114 - 5 (from : Anjan Chakraverty : Op. Cit., p. 27) .

وبذلك أرسى «أكبر» ميلاد وتطور مدرسة التصوير المغولية الهندية . فكان ميلادها مع توضيح حمزة نامة بالصور . تلك المشروع الضخم الذى استغرق خمسة عشر عاما لتكتمل فيه ربعمائة صورة من الحجم الكبير على القماش وبالألوان الزيتية ، هذا بالإضافة للنص الذى كتب على ظهر الصور . كما أشرف عليه الأستاذان الكيران مير سيد علي وعبد الصمد ، واستدعى له فنانان من مراكز فنية مختلفة داخل وخارج الهند ليتدربا على يد الأستاذين الكبيرين وليخرجوا لنا توليفة فنية رائعة جمعت بين الطراز الفارسي النقي ، والموروث الهندي الأصيل ، بالإضافة إلى القواعد التى أرساها وطورها مرسم أكبر الملكى .

لا شك أن الوعي الدينى والثقافى والتربوى لأكبر ، واهتمامه بالتاريخ والفلسفة والأدب أدى إلى إنتاج العديد من المخطوطات المصورة اعتماداً على مطالعته ، وأمره بترجمة المخطوطات الأصلية والاستفادة من رواياتها وقصصها فى إنتاج أسلوب مغولى متجانس متشبعاً بالتصوير الفارسي ومنتقياً من الطراز الأوروبى الذى بدأ يتوافد مع الكهان البرتغاليين إلى أجرا منذ عام ١٥٨٠م ما يتناسب مع مكان وزمان نسخ أو نقل تلك التصميمات الأوروبية . ومن ثم تنوعت التصاوير فى عهده حيث ضمت مجموعات سيراً ذاتية ، قصصاً تاريخية ، روايات دينية ، ملاحم وأساطير ، تواريخ ، وألبومات ضمت صوراً شخصية له ولأهل بيته ورجال بلاطه ومصوريه .

من المخطوطات النادرة التى ترجع لعصره مخطوط أخلاقى ناصرى ، الذى تضمن مجموعة من الرسائل الفلسفية تتناول علم الأخلاق والعدالة الاجتماعية والسياسية . وتصاويرها عبارة عن أفكار أو ممارسات أخلاقية مما قرأ على أكبر ثم فكر وتأمل وأمر بتصويرها مثل الأمومة ، الفروسية (١) .

شهدت الفترة الأخيرة من عصر أكبر وبالتحديد عام ١٦٠٠م اضطرابات وفتن وتآمر من جانب ابنه سليم الذى استقل ببلاطه فى الله أباد مما أثر على فن التصوير والحياة الاجتماعية والفنية ، فوجدنا طغيان الأسلوب الفارسي على تصاوير فنانى بلاط سليم بينما حافظ فنانو بلاط أكبر على أسلوبهم الهندي الذى أرسى قواعده الإمبراطور أكبر . وظلت محاولات الابن للتخلص من أبيه ، ففى عام ١٦٠١م قاد سليم حملة على أجرا لكنها فشلت بسبب قوة أبيه . كما حاول التآمر لقتل أبى الفضل أقرب الوزراء للإمبراطور أكبر ، لكن فى النهاية

Sheila R. Canly Op. Cit., [124, pl. 92 - 93 .

(١)

تصالح الابن وأبيه في ١٦٠٤م وذلك قبل وفاة أكبر بعام واحد .

خلف جهانجير أبيه بعد وفاته (١٦٠٥م - ١٦٢٧م) ، ولم يكن له أى جهد عسكرى يذكر مقارنة بأبيه ، سوى حملاته العسكرية على ميور والدكن في ١٦٢٠م . كما حاول المحافظة على الاستقرار الذى أرساه أبوه في المقاطعات ، بل قضى معظم وقته في التمتع بحلاوة طعم الإنجازات التى تركها له أبوه سواء العسكرية أو الاجتماعية أو الاقتصادية .

تعرض جهانجير أيضاً للتآمر من قبل أحد أبنائه الثلاثة وهو (خسرو) الابن الأكبر الذى تمرد عليه في أوائل حكمه ١٦٠٦م محاولاً قتل أبيه ، لكنه عوقب على فعلته ، ونفى المتآمرون معه . أما الابن الثانى (بارفيز) فلم يكن وثيق الصلة بأبيه وقضى وقته متمتعاً بحياته كأمر . (خورام) الابن الثالث المفضل لدى أبيه كان مبشراً بمستقبل باهر ، إذ أصبح فيما بعد الوريث الشرعى للعرش .

وقع جهانجير فريسة لإدمان المخدرات والخمر ، فانتهمز ابنه خورام (شاه جيهان) الفرصة وأعلن نفسه إمبراطوراً في ١٦٢٧م متخلصاً من إخوته وأبنائهم الذين كانوا ينافسونه على العرش .

انتقل فن التصوير في عهد جهانجير إلى حيز التنفيذ الأكثر شمولية ونوعية ، بمعنى أن توضيح المخطوطات بالصور تحول تدريجياً إلى إنتاج المرقعات ، كما أن فن التصوير الشخصى (البورتريه) الذى رست قواعده في عهد أكبر اتسع وتطور ولاقى تشجيعاً كبيراً في عهد جهانجير ليتفوق ويوجد فيه فنانون مرسمه . كما أن رعايته لهذا الفن وحسه الفنى كانا عالين لدرجة أنه كتب في مذكراته :

« فيما يتعلق بى شخصياً ، وحبى للتصوير ، وممارساتى فى الحكم عليه ، وصلت لدرجة أنه عندما يعرض على عمل ما سواء لفنانين سابقين أو للحاليين ، بدون أن تذكر لى أسماؤهم ، أستطيع أن أميز عمل ذاك عن الآخر . وإذا ما جمعت صورة أكثر من بورتريه لأكثر من معلم ، أستطيع اكتشاف أى وجه من عمل أى واحد منهم ، بل يمكننى تمييز من قام بعمل العينين والحواجب ، ومن قام بعمل الوجه الأسمى .. » (١) .

(١) . Tuzki Jahangire: Tr. A. Rogers, vol. 11, pp. 20 - 24 (from : Anjan Chakraverty: Op. Cit., p. 53) .

بالإضافة إلى ذلك تنوعت موضوعات التصوير في عهد جهانجير ، فكثر تصاوير التاريخ الطبيعي أى الحيوانات والطيور والمناظر الطبيعية المحيطة بهم ، كذلك تصاوير الدراويش والحكماء فى أكواخهم وكهوفهم ، كذلك مناظر البلاط (الدربار) سواء مع أبنائه أو زوجاته أو رجال البلاط وأيضاً العامة ، وأخيراً التصاوير الرمزية . والأهم من كل ذلك اهتمام جهانجير وولعه بالمنحوتات والتصاوير الأوروبية منذ أن كان أميراً فى الله أباد ، التى انعكست على تصاوير عصره بل وفى جلساته مع الأب Xavier كان يتناقش معه دائماً فى الأيقونات المسيحية وتصاوير العذراء والطفل والمسيح وجون المعمدانى وست برناديت والسيدات الراهبات الأخريات ، كل هذه الرموز المسيحية كثر فى منتوجات عصره الفنية سواء تصاوير المخطوطات أو على جدران القاعات داخل قصوره^(١) .

كما كان لزوجة جهانجير - نورجيهان - دور سياسى واجتماعى وفنى بارز ومؤثر فى عهده ، فنتيجة لشخصيتها القوية كان يأخذ الإمبراطور بمشورتها ويعمل بنصيحتها . والأبعد من ذلك أنه أمر بأن تضرب صورتها على العملة . كما حاولت التآمر لإقصاء ابنه ووريثه الشرعى الأمير خورام عن ولاية الحكم ، ولكنه وبمساعدة أخوها توج إمبراطوراً مغولياً على الهند .

تولى شاه جيهان الحكم فى ١٦٢٧ م ، ولأن شخصية جهانجير العاطفية المتسامحة المحبة تختلف كلية عن شاه جيهان ذو الشخصية العملية المنظمة الصلبة فى أحيان كثيرة والمتشددة دينياً فى بعض الأحيان ، بالتالى تأثرت الحياة السياسية والاجتماعية والدينية والاقتصادية فى الهند بشكل قوى .

فسياسياً استمر القتال من أجل الحفاظ على استقلالية الدكن وباقى مكاسب المغول من الأراضى المفتوحة فى الهند . أما التركيبية الدينية والاجتماعية تأثرت إلى حد كبير بالتحول من التسامح الدينى الذى أرساه كل من أكبر وابنه جهانجير إلى التشدد الدينى الذى بدأت خطاه فى عهد شاه جيهان ليصل إلى ذروته فى عصر أبنائه وخصوصاً أورانجزيب ، ليوذى فى النهاية إلى صراع طبقى ونزاع طائفى مقدر ومحتوم . فآثر بالتالى على فن التصوير بصفة خاصة ، ووضح التناقض بين تصاوير الأبهة والفخامة الملكية وتصاوير الزهاد والمتقشفين

Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 37 .

Sheila R. Canly : Op. Cit., p. , pl. .

التي بدا بها الأباطرة أنفسهم فى تصاويرهم . كما غلب على تلك التصاوير العتامة وندرة التفاصيل التى طالما صاحبت السير الذاتية وتسليات البلاط من صيد ومجالس طرب وموسيقى .

أما من الناحية الاقتصادية ، رغم أن الضرائب زودت الدخل إلا أن الإنفاق الباهظ على العظمة والأبهة الملكية أثرت بشكل كبير على الحياة الاقتصادية فى تلك الفترة . إذ صمم الإمبراطور على أن يتوج ملكاً على عرش الطاووس الذى رصع بما يقارب ١٠ ملايين ماسة وحجر كريم هذا بالإضافة إلى الياقوت الأحمر والأزرق والماس واللؤلؤة التى مثلت صدر الطاووس والتى كانت تزن ٥٠ قيراط^(١) .

وولع شاه جيهان بالمباني المعمارية الفخمة ، فشىد لزوجته ممتاز محل أعظم وأضخم مقبرة تذكارية فى تاريخ العالم على ضفتى نهر جمته ، كسيت من الداخل والخارج بالرخام الأبيض الصافى ليمثل الجنة . كما اعتنى بتشيد عاصمته فى دلهى بحصونها الفخمة ومسجد الجامع العظيم ، وأكمل ضريح والده جهانجير . وشملت خطته المعمارية أيضاً تجديد حصن لاهور وتشيد حدائق ملكية فخمة ورائعة فى كشمير . وبما يذكر أنه أنفق على هذه المباني مجتمعة ما يقارب ٢٨,٩ مليون روبية^(٢) . ولا شك أن كل ذلك أثر على الحياة الاقتصادية والبنية الاجتماعية فى الإمبراطورية .

قد ورث شاه جيهان بالطبع عن أبيه وأجداده مرسماً ملكياً عامراً بالمصورين والفنانين الذين بدأوا مهنة التصوير كتلاميذ ومتدربين فى عهد أكبر حتى وصلوا فى عصر جهانجير وشاه جيهان إلى معلمين للصناعة أمثال بياج ، جفردهان ، بلشند ، بشتى ، هاشم ومراد . كما كانت لهم أساليبهم القديمة للمحافظة على الموروث بالإضافة إلى ما ابتدعوه من أساليب جديدة مطورة مثل تقنية (نم قلم) - تلوين خفيف على نحو متفرق ومتباعد - والتى سادت تماماً فى الرسم الملكى .

رغم أن دارا شيكو هو الوريث الشرعى لعرش أبيه شاه جيهان ، إلا أن الإمبراطور شاه جيهان منح ابنه الثانى أورانجزيب لقب نائب الملك نظراً لشجاعته ومهارته العسكرية فى

Anjan Chakravert : Op.Cit., p. 39 .

Amina Okda: Op. Cit., p. 199, pl. 235 .

Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 39 .

(١)

(٢)

معارك الدكن. لكن النزاع والمنافسة على الحكم بين داراشيكو وأورانجزيب الذى عاد وترك القتال من أجل ذلك مما أدى إلى أن جرده أبوه من هذا المنصب ، فرجع ثانيةً لساحة المعركة، وعندما وقع أبوه فريسة المرض ، وإخوته فريسة النزاع على العرش عاد إلى أجرا وتمكن من سجن أبيه وإقصاء أخيه عن الحكم . وبمجرد اعتلائه العرش استأنف القتال ثانيةً من أجل الدكن وشمال الهند . إلا أنه استهلك ثرواته وقواته العسكرية فى معارك فاشلة ، واضعاً بذلك اللبنة الأولى لانهايار الإمبراطورية المغولية فى الهند .

ونظراً لاعتناق دارا شيكو المذهب الفلسفى الصوفى ، وانغماسه فى المناقشات الفلسفية الدينية مع المسلمين والهنود ، لم يكن له تأثير يذكر على الحياة الفنية اللهم إلا المرقع الذى أمر بعمله لزوجته المحبوبة (ناديرة بانو بيجوم) ، وبعض الصور الشخصية للشباب والتي تميزت بالجمود والهدوء ، فبدت كأنها أيقونات مكررة . كما يذكر أنه كان خطاطاً بارعاً وله بعض أعمال تحمل توقيعيه .

ومما يدل على الرتابة والروتينية فى الأعمال الفنية النص التالى :

« تتضح صالات ضخمة فى بعض القصور أن تسمى كاوك هانلى أو « ورش الفن » . فى إحدى الصالات توجد مطرقات نفدت بدقة وأشرف عليها معلم .. وفى أخرى مشغولات ذهبية وثالثة مصورين . يتوجه الفنيون كل صباح إلى ورشهم الخاصة حيث يمسون العمل طوال اليوم . وفى المساء يعودون إلى منازلهم .. وبهذه الطريقة الروتينية يجرى الوقت .. »^(١) .

أما فى عهد أورانجزيب (١٦٥٨م - ١٧٠٧م) ، ساد التعصب الدينى الإمبراطورية وكان هو محور الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية فى هذه الفترة ، مما أدى إلى أزمة وتقهر ثقافى وفنى واضح حيث توقفت تماماً توضيح المخطوطات بالصور واختفت البورتريهات والسير الذاتية والتاريخية .

علاوة على التعصب الدينى ، فرضت الضرائب الباهظة على غير المسلمين ، مما أدى إلى التفكك والطائفية داخل المجتمع المغولى الهندى وبالتالى إلى نزاعات اجتماعية لم تخمد حتى بعد وفاة أورانجزيب . فقد التصوير رعاة الفن السابقين واتجهت التكوينات والتصميمات

(١) Travels in the Mughal Empire, pp. 258 - 9 (from : Anjan Chakraverty : Op. Cit., p. 41) .

إلى التكرار متخذة بذلك الصفات الأيقونية ، وشغل أورانجزيب نفسه ومصوريه بعمل نسخ ومنقولات من القرآن الكريم . ويبدو أنه أصبح نادماً على الحالة المتدهورة التي آلت إليها الإمبراطورية المغولية فكتب لابنه :

« أتيت بفردى ، سأترك بمفردى ، لم أنجح سواء مع البلد أو مع الناس .. وبدأ
لى المستقبل بدون أمل .. »^(١) .

بعد وفاة أورانجزيب سادت حالة من الفوضى وعدم الاستقرار السياسى مما أدى إلى تفكك الإمبراطورية المغولية فى الهند ، وبالتالي شجع هذا نادر شاه الإيرانى على التقدم والتوغل فى الهند فأخذ كابول ثم دلهى رغم وجود محمد شاه كإمبراطور مغولى على العرش، إلا أن نادر شاه ظل فى توغله للهند وسلب ونهب كثيراً من الغنائم بما فى ذلك عرش الطاووس، والمخطوطات الموضحة بالصور المخزنة فى الخزائن الملكية .

بعد سلسلة من الصراعات تم انتقال السيادة لحكام محليين فى لاهور وأجرا ودلهى . ولم تصمد الإمبراطورية المغولية طويلاً أمام شركة الهند الشرقية حيث أصبح الأباطرة المغول ألعبوة فى يد البريطانيين المقيمين الذين منحوهم مبالغ مالية للإعاشة فى مقابل إطلاق أيديهم فى الهند . وبالفعل بالقرب من عام ١٧٦٥م كانت الإمبراطورية المغولية فى الهند تحت الحماية البريطانية رغم وجود أباطرة فى الحكم حتى عام ١٨٥٧م .

لم يصمد المصورون والفنانون أمام هذا التدهور السريع فهربوا إلى القصور المحلية حاملين معهم تأثيراتهم المغولية . . كما كان الحكام ينسحبون من معاركهم وصراعاتهم إلى قصورهم حيث الهدوء والسكينة والأمان ومشاهدة الحدائق التى على حد قولهم تهدئ من روعهم ، ومجالسة الشعراء والمصورين وسماع الموسيقى ومشاهدة الراقصين والألعاب النارية أو الانطلاق للصيد رغبةً فى البحث عن السعادة المفقودة والهروب من أزماتهم السياسية^(٢) .

بالطبع تأثر فنانون القرن الـ ١٨ بهذه الظروف الصعبة حيث فقدوا الحنين للعودة إلى العصر الذهبى للإمبراطورية فى عهد أكبر وجهانجير وشاه جيهان، فبدت تصاويرهم ثابتة بلا حراك وكأنها أيقونات ثابتة متكررة ، وألوانهم باهتة ومعتمة تبعث على الكآبة والحزن .

Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 42, tr. J. P. Schtsmans) .

(١)

Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 135 .

(٢)

أولاً: الدراسة الوصفية

الباب الأول

تصاوير تسليات البلاط

تمهيد

- الفصل الأول : تصاوير مجالس البلاط .
- الفصل الثانى : تصاوير المواكب والأعياد .
- الفصل الثالث : تصاوير سرحات الصيد .
- الفصل الرابع : مجالس الطرب والموسيقى والرقص .
- الفصل الخامس : تصاوير الأسمطة الملكية .
- الفصل السادس : تصاوير المعارك الحربية .
- الفصل السابع : تصاوير القصور الملكية والمناظر الطبيعية .
- الفصل الثامن : تصاوير النساء فى البلاط المغولى .
- الفصل التاسع : تصاوير الحيوانات والطيور فى الحظائر الملكية .

أولاً : الدراسة الوصفية

الباب الأول

تصاویر تسلیات البلاط

تمثل الميراث الفنى للإمبراطور بابر أول الأباطرة المغول فى الهند لأبنائه وأحفاده من بعده فى مذكراته أو سيرته الشخصية (بابر نامه) ، التى غطت الفترة التى حكم فيها الهند من ١٤٩٤م - ١٥٣٠م ، وتناولت الفتوحات التى قام بها ووصف دقيق للحياة النباتية والحيوانية التى رآها فى وسط آسيا والهند بالإضافة إلى بعض من القصص المسلية والروايات المصورة . ربما مثلت بدايات التصوير المغولى الذى لم يكن تبلور بعد واتخذ الهوية الخاصة به ، لكن بالتأكيد كان متأثراً ببعض الطرز الهندية التى كانت سائدة فى تلك الفترة والتى أرساها سلاطين دلهى الذين تنسب لهم بعض المخطوطات التى تأثرت بتصاویر جان الأهلية ، وأخرى بالطرز الفارسية بالإضافة إلى انفتاح على التصاویر الهندية المحلية وإدراك لبعض الطرز الأجنبية^(١) .

لكن ما يهمنا هنا هى أنها تؤكد وتشدد على اهتمام الأباطرة المغول بتسجيل الأحداث التاريخية والشخصية بالنص والصورة ، واصطحاب الفنانين على اختلاف تخصصاتهم معهم أينما ذهبوا فى السلم والحرب لتسجيل تلك الأحداث منذ أن تأسست الدولة المغولية فى الهند .

سلك همايون بن بابر نفس الطريق ، حتى عندما أجبر على الفرار من بلاطه وترك ميراث أبيه ، كان دائماً يسأل عن مكتبته ومرسمه وهو منفى بعيد . وفى طريق عودته اصطحب معه الرسامين الصفويين مير سيد علي وخواجه عبد الصمد إلى كابول أولاً ثم الهند لغرض ما فى نفسه تمثل فى اهتمامه ولعه بالأعمال الفنية التى رآها وسمعها عندما جالس الشعراء والكتاب والمنجمين والموسيقيين والراقصين . وبالتالي تكونت لديه رغبة قوية لتسجيل ما يحدث بالنص والصورة .

باعتلاء أكبر العرش تغيرت تماماً فكرة المخطوطات المصورة من مجرد عرض أو سرد تاريخى للأحداث التى واجهها الأباطرة فى تلك الفترة والتى فرضت عليهم أن يسجلوها

(١) Sheila R. Canly ; Op. Cit., P. 124 .

كتاريخ لفتوحاتهم وتأسيس إمبراطوريتهم الجديدة في الهند . لكن الأمر يختلف بعض الشيء بالنسبة للإمبراطور أكبر الذى أدرك منذ الوهلة الأولى أن توحيد اللغات والديانات المتباينة والطوائف المتعددة تحت المظلة المغولية هو أهم خطوة تساعد الإمبراطورية المغولية على ترسيخ جذورها وتدعيم أواصرها فى المنطقة وبالتالي هذه الخطوة ساعدت على ميلاد وتطوير مدرسة التصوير المغولية الهندية . فكما ذكرنا من قبل لم تحمل التصاوير السابقة التى تنتمى لعصر بابر وهمايون أى من السمات المتعلقة بالتصوير المغولى الهندى ، ثم وجدنا التوليفة الحقيقية للتصوير الفارسى الهندى الأوروبى التى ينتج عنها فيما بعد الطراز المغولى الهندى فى عهد أكبر . وبزيادة أعداد المخطوطات المصورة فى عهد أكبر اتسعت المراسم وزاد الطلب على الفنانين الجدد لتغيير دماء المراسم سواء من المقاطعات الهندية أو من البلاط الصفوى . هذا بالطبع تطلب أن تكثف الرعاية الملكية للفنانين ، فيذكر أبو الفضل أن الإمبراطور أكبر كان يسأل يومياً عن الوضع داخل الرسم وهل الفنانون ينقصهم شيء ، كما كان يمد الرسم باستمرار بالماديات التى تحقق الاستمرارية والإبداع مثل الأصباغ والفرش والأوراق أو القماش . وفى فقرة من عين أكبرى يقول أبو الفضل :

« حدث تطور كبير فى المادة التى طلبها الرسامون ، وتنوعت الأسعار حسب القطعة ، وتحسنت طريقة خلط الألوان وفى النهاية تحسنت التصاوير بطريقة لم تكن مسبوقة .. »^(١) .

وبالطبع كان حال الرسم فى عهد جهانجير لا يختلف كثيراً عما كان موجوداً فى عصر أكبر . بل كان لديه مصورون فى بلاطه منذ أن كان أميراً فى الله آباد . ذكر جهانجير فى مذكراته أن أقارضا مصور من حيرات كان فى خدمته وهو أمير وكذلك أبو الحسن^(٢) .

عندما انتقل إلى أجرا أسس الرسم الملكى هناك ودعمه بمصورين آخرين . وما يذكر أنه عكس أبيه أكبر الذى كان يرضى بجميع الأذواق ورحب بكل الفنانين للعمل فى مرسمه كبيرهم وصغيرهم ، وشجعهم على المشاركة فى لوحة واحدة تبعاً لتخصص كل واحد منهم ، ذلك لسرعة إنجاز الأعمال المتراكمة فى الرسم . بينما ابنه جهانجير استغنى عن كثير من المصورين الذين لم يحالفهم الحظ فى إنتاج قطع فنية ترضى ذوقه الفنى^(٣) ، ومطالبته

(١) Amlna Okada: Op. Cit., p. 14, pl. 65 .

(٢) Som Prakash Verma : Op. Cit., p. 8 .

(٣) Amlna Okada : Op. Cit., p. 12 - 13 .

الدائمة بالإجادة والابتكار فى الموضوعات والتنوع فى الأشخاص والأماكن والإبهار فى الألوان .. كما أطلق جهانجير ألقاباً على فنانى مرسومه وذلك تشجيعاً وإنصافاً للمتميزين منهم مثل أبو الحسن (نادر الزمان) لتفوقه فى عمل الصور الشخصية ، منصور (نادر العصر) الذى اشتهر بإبداعاته الفنية فى تصاوير الطيور والحيوانات والنباتات .

وظلت أجرا العاصمة أيضاً فى الجزء الأكبر من عهد شاه جيهان لذلك شاركت لاهور شهرتها بالمراسم الملكية العامة والنشطة بالفنانين والإنتاج الفنى الوفير .

أيضاً معروف عن الأمير داراشيكو مهارته العالية فى الخط واهتمامه بفن التصوير . لذلك ضم ألبومه مجموعة متميزة لما قام به من أعمال بالإضافة إلى إنتاج فنانى مرسومه .

على أية حال اعتمدت المنتوجات الفنية المغولية على الحاكم الجالس على العرش وكانت أذواقهم ورغباتهم هى التى تحدد كل ما ينتج داخل الرسم فراعى الفن هو الذى ينتقى الموضوعات المراد توضيحها بالصور ، ثم يختار الفنانين المكلفين بتنفيذ العمل . من ناحية أخرى كان يجزل لهم العطاء ويوفر الرعايا الملكية التى تتفق وقيمة العمل المراد إتمامه .. إذن هى علاقة متبادلة بين الحاكم والمحكومين ، أو الراعى والرعية . كما أن الفنان لا يمكن أن يعيش بدون راع يتبنى موهبته ويشجعه باستمرار على التفوق والإبداع ، والراعى أو الحاكم اعتمد على مهارة فنانيه التى كانت تحقق له طموحاته السياسية وتسمو بأفكاره وآرائه وبالتالي تعلو من شأنه . ونتج عن هذه العلاقة التقارب والاعتماد الواضح على المصورين الذين تعاطفوا معه وأصبحوا أقرب المقربين للسلطة الحاكمة الشرعية .

ومن ثم تطور فن التصوير المغولى على يد ثلاثة أباطرة عظام : أكبر ، جهانجير وشاه جيهان ، فبدأت شهرة الفنانين والمرسوم الملكى فى عهد أكبر ونمت وتوسعت وزاد رقيها فى عهد جهانجير وشاه جيهان .

تطورت موضوعات التصوير بالتدرج ، ففي العشر سنوات الأولى من حكم أكبر كان الاهتمام بتوضيح المخطوطات الأدبية والشعرية بالصور والقصص والأساطير المنقولة عن العربية والفارسية وحتى الهندية مثل (حمزه نامه) . ثم تحول الاهتمام إلى تسجيل التاريخ الحربى الطويل للأجداد ليثبت أحقية فى الحكم مثل (تيمور نامه) ، كما أمر بترجمة مذكرات جده بابر من التركية إلى الفارسية ، ثم تسجيل مآثره الحربية وتاريخه السياسى مثل (عين أكبرى ، أكبر نامه) .

ومن هنا بدأ فن البورتريه (الصور الشخصية) يخطو خطواته الأولى حيث أمر أكبر فنانيه بتنفيذ صور شخصية له ولكل العظماء فى إمبراطوريته سواء الأحياء منهم أو الأموات ، التى غلبت على أعمالهم الواقعية الشديدة وطابقت ملامح الشخص المرسوم بدرجة كبيرة^(١) .

زاد الاهتمام بالتصوير الشخصى فى عهد جهانجير وشاه جيهان سواء الفردية أو الجماعية مع الأجداد والأبناء والأبناء ، داخل البلاط أو فى حدائق القصور ، فى السلم والحرب ، مع رجال البلاط والمبعوثين الأجانب ، مع العامة والشعب متطلعين من نوافذ القصر أو جالسين فى الشرفات أو فى المساجد يستمعون لهم . أيضاً مع الزهاد والنسك والحكماء فى أكواخهم وكهوفهم .

لذلك كانت تصاوير تسليات البلاط « الباب الأول » للرسالة الذى وجدت فيه ثروة من التصاوير الزاخرة بالملامح الفنية والألوان المبهرة بعضها منشور والبعض الآخر غير منشور أو لم يأخذ حقه فى النشر . ثم قسمت الباب الأول إلى فصول يتناول كل فصل موضوع تصوير قائم بذاته : مجالس البلاط ، المواكب والأعياد ، سرحات الصيد ، مجالس الطرب والموسيقى ، الأسمطة الملكية ، المعارك الحربية ، القصور الملكية والمناظر الطبيعية ، تصاوير النساء فى البلاط المغولى وأخيراً تصاوير الحيوانات والطيور فى الحظائر الملكية .

وفى الدراسة محاولة للإجابة على تساؤلات كثيرة منها : هل هذه التصاوير مجرد فكرة طرحها الإمبراطور على فنانيه وأراد رؤيتها مرسومة ، أم أنها تسجيل لحدث بعينه موثق بالأدلة التاريخية ، أم أنها رؤية إبداعية خيالية للمصور المسلم فى ذلك الوقت .

كما أن دراسة تصاوير تسليات البلاط عكست طابعاً إسلامياً يمثل امتداداً لمدارس التصوير السابقة فى بلاد فارس ، وأيضاً استمراراً للتقاليد المحلية وبعض ملامح من رموز الفكر الهندى لسلطين لاهور وباقى أقاليم ومدارس الهند السابقة ، بالإضافة إلى الانفتاح على المدارس العالمية للتصوير خاصة الأوروبية .

وفى النهاية كانت الهوية الذاتية لمدرسة التصوير المغولية الهندية التى استمرت قرابة قرنين من الزمان بتفوقها وتميزها وفرضت نفسها كظاهرة قوية واستحققت بحق أن تصنف ضمن مدارس التصوير التى كانت ظواهر لا يمكن إغفالها فى تاريخ التصوير الإسلامى : المدرسة الفاطمية ، المدرسة الصفوية والمدرسة المغولية الهندية .

(١) لمزيد من المعلومات انظر ، منى سيد على حسن : التصوير الإسلامى فى الهند (الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية)، دار النشر للجامعات، القاهرة ٢٠٠٢م.

الفصل الأول
تصاوير مجالس البلاط

الفصل الأول

تصاویر مجالس البلاط

سبق أن ذكرنا من قبل العلاقة المتبادلة بين الإمبراطور وفنانى مرسمه، تلك العلاقة التى نتج عنها هذا التنوع الهائل فى الموضوعات المصورة. فكان الإمبراطور يحرص على تسجيل كل ما يمر فى نهاره وليله من أحداث سواء داخل القصر أو خارجه. كما حرص على اصطحاب فنانيه معه أينما ذهب، أو التواجد معهم داخل المرسم الملكى لتوجيههم وانتقاد أعمالهم سواء سلباً أو إيجاباً للوصول إلى منتج تصويرى جيد يمثل الفخامة الملكية وينقل الحدث بصدق وأمانة وبصورة حية تؤكد إبداع وتفوق الفنان القائم على العمل وبالتالي ترفع من شأنه لدى راعى الفن - الإمبراطور - الذى يجزل له العطاء بما يتناسب مع العمل الذى أنجزه.

من هذه الموضوعات الشيقة والمبهرة تصاویر مجالس البلاط التى أبدع فيها فنانو المدرسة المغولية الهندية .. هذه المجالس عبارة عن النشاط الروتينى اليومى الذى كان يقوم به الإمبراطور ويشارك فيه أحياناً أبناؤه، وبصفة رسمية رجال بلاطه وخدمه، وبصفة أساسية فنانو المرسم الملكى من رسامين ومزوقين، أيضاً الكتبة للقيام بمهمة نقل الحدث بالنص والصورة. وكانوا هؤلاء مطالبين بالإتقان والتميز وتنفيذ مطالب ورغبات الإمبراطور الراعى بكل دقة ووضوح بما يتناسب مع جلال وعظمة الموضوع المصور. كما كان الإمبراطور يلجى احتياجاتهم من مواد وخامات جيدة حتى لا يكون هناك تفاوت فى العمل.

شملت هذه التصاویر جانباً مهماً من حياة الأباطرة الشخصية، السابقين منهم واللاحقين، وهو تاريخهم السرى الذى استمدوا منه شرعيتهم فى الحكم. فأمر أكبر مصوريه توضيح « تيمور نامه » بالصور فى عام ١٥٤٨ م. تلك المخطوط الذى تناول بالتفصيل قصة تيمور لنك وأحفاده وصولاً إلى مؤسسى الإمبراطورية المغولية فى الهند: بابر، همايون وأكبر. ولأن المخطوط كتب لأكبر، لذلك خصصت أربعون صفحة منفردة لكتابة السنوات الأولى من حكم أكبر. وبالفعل وضح المخطوط بالصور (ضم حوالى ١٣٧ صورة)، تناولت الأعمال التاريخية لتيمور وأحفاده والتأكيد على أن المغول هم الورثة الشرعيين للحكم فى الهند. ولم يكتف أكبر بذلك ولكن أمر بأن تترجم مذكرات جده

الأكبر بابر مؤسس الإمبراطورية المغولية في الهند من التركية إلى الفارسية . وفي ٢٤ نوفمبر ١٥٨٩ م . سلم عبد الرحمن خان خانان قائد القوات في الجيش المغولي ، مؤلف قصائد وراعى للفنون نسخة مترجمة من بابر نامه للإمبراطور أكبر^(١) .

ثم بدأ العمل في أكبر نامه وهى ترجمة بالنص والصورة لحياة أكبر الخاصة والعامة ، والتي لعب فيها الكاتب أبو الفضل دوراً كبيراً ، حيث قام بكتابة جزأين من خمسة أجزاء^(٢) .

ثم أمر الإمبراطور بكتابة « عين أكبرى » التى لم تكن موضحة بالصور وتؤرخ أيضاً لحكمه . ورغم أن عين أكبرى لم توضح بالصور إلا أن نصوصها تؤكد أن فن التصوير المغولى في تلك الفترة اتخذ منحى آخر ، إذ اتجه نحو التصوير الشخصى والألبومات التى ضمت الصور الشخصية^(٣) .

« جلس عظمته لعمل صورة شخصية له .. كما أمر أن يصور كل العظماء فى مملكته .. وهكذا تكون ألبوم ضخمة .. »^(٤) .

بلغ التصوير الشخصى أوج عظمته فى عهدى جهانجير وشاه جيهان ، وفى نفس الوقت كتبت المذكرات والسير الذاتية مثل : « تزوكى جهانجيرى ، باد شاه نامه » .. هذا بالإضافة إلى التماثيل التى تؤكد شرعية الحكم مثل « شجرة العائلة » ، وتسليم رموز الحكم مثل التاج الملكى ، الريشة ، البروش أو الحلية التى تثبت على العمامة من الأب لابنه وريث العرش .

كما سجل هذا النوع من التصوير أيضاً الإنجازات الخاصة بالأباطرة وجزء من نشاطهم اليومى كسانوا يخصصونه لمقابلاتهم الخاصة مع أهل البيت المغولى مثل الأباء ، الأبناء ، الإخوة حتى نساء البلاط .. كان ضمن برنامجهم اليومى أيضاً مقابلة رجال البلاط وقادة

(١) انظر تصاوير من بابر نامه :

Amina Okada : Op. Cit., p. 16 pl. 8, p. 19 pl. 13 .

(٢) انظر أبو الفضل يقدم الجزء الأول من بابر نامه للإمبراطور أكبر : Amina Okada : Op. Cit., p. 18, pl. 11 .

(٣) عن التصوير الشخصى فى المدرسة المغولية الهندية :

منى منيد على حسن : التصوير الإسلامى فى الهند الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية - دار النشر للجامعات، القاهرة - ٢٠٠٢م .

Amina Okada : Op. Cit., p. 17 .

(٤)

الجيش وحكام المقاطعات . وإذا تطلب الأمر مقابلة العامة من مختلف أقاليم ومقاطعات الإمبراطورية . كذلك مجالسة الحكماء ورجال الدين ، والفصل فى المنازعات والخلافات بحضور هؤلاء الحكماء . وكذلك تخصيص وقت لمقابلة الفنانين والكتاب لعرض أعمالهم التى أنجزوها على الإمبراطور^(١) . أيضاً مقابلات المبعوثين وممثلى الدول الأجنبية ، وتلقى الهدايا منهم فى حضرة أبنائهم ورجال البلاط والموسيقين .

قد تأثر هذا النوع من التصوير بادئ ذى بدء بالطرز المحلية الهندية التى أرساها سلاطين دلهى ، والفارسية التى قدمت مع الأستاذين مير سيد على وخواجه عبد الصمد - لكن هذه الأساليب تلاشت بالتدريج وبالتحديد على يد الإمبراطور أكبر الذى طلب من فنانيه التحرر منها وتنقية التصاوير لتتجه نحو الطراز المغولى الهندى الخالص الذى عكس شخصية وشهرة الفنان القائم بتنفيذ العمل . . . وعندما اتجه التصوير إلى الاهتمام بالصور الشخصية وعمل الألبومات تحرر الفنانون أكثر من الأساليب الموروثة ليتغير إلى الأبد مجرى التصوير المغولى ويتجه نحو المنحوتات والتصاوير الأوروبية التى كانت تأتى لهم عن طريق الإهداء من الأمراء والملوك الغربيين ، والأباطرة بالتالى كانوا يرسلون فى طلب المزيد منها ليقوم فنانو الرسم الإمبراطورى بنسخها ، ناقلين منها ما يطلبه الإمبراطور مثل : الهالات ، نماذج الكرة الأرضية ، الملائكة . . . اعتقاداً منهم أنها رموز دينية تثبت أقدامهم دنيوياً مثل الغرب .

بالتدريج اندمجت هذه الرموز فى التصوير المغولى مضافة إلى الطرز السابقة ، أخذ منها المصور الهندى ما يناسبه ويرضى ذوق راعى الفن مما نتج عنه الطراز المغولى الهندى الخالص واستحق أن يكون ظاهرة متميزة فى تاريخ التصوير الإسلامى .

ارتبطت تصاوير مجالس البلاط بأسماء فنانين بعينهم ، بالطبع كانوا مفضلين لدى الأباطرة ، بدليل أنهم كانوا يطلبونهم بالاسم لتصوير ما يطلبونه . ثم أن لغة الحوار بين راعى الفن والفنان أكيد كانت عميقة الإدراك والفهم بدليل أن الفنان نجح فى نقل مطالب الإمبراطور ورغباته بدون أى عناء ومشقة . من هؤلاء الفنانين المتخصصين فى تصاوير مجالس البلاط: عبد الصمد، فروكح بك ، بشر ، مانوهر ، أبو الحسن (نادر الزمان) .

وقد ضم الفصل عشر لوحات تمثل مجالس البلاط ، بدأتها بشجرة العائلة التيمورية

Ibid., p. 14 - pl. 15 - pl. 7, p. 18 - pl. 11 .

(١)

المغولية ، وإن كانت تمثل جيلين فقط لكن هى نموذج للفكر المغولى الهندى ، والأباطرة الذين كانوا يدعمون عروشهم بإثبات أنسابهم وامتداد فروعهم من جدد كانوا هم فى الأصل جذور لهذه الشجرة (لوحة ١) .

ثم مجلس البلاط الذى يضم أيضاً الجد الأكبر تيمور مع أحفاده : أكبر ، جهانجير وخورام « شاه جيهان » (لوحة ٢) . ومجلس البلاط الفعلى « الدربار » الذى كان يضم الإمبراطور بابر ورجال بلاطه بما فيهم الموسيقيين الذين ثبت بما لا يدع مجالاً للشك من خلال دراسة تصاوير مجالس البلاط أنهم موظفون دائمون فى البلاد الملكى وعنصر أساسى فى مجلس البلاط الإمبراطورى - دربار (لوحة ٣) .

أما لوحة ٤ ، فتمثل الانتقال الشرعى للسلطة من الأب إلى الابن ، ووضحت المشكلة فى الوصف التحليلى لها وصولاً إلى نتيجة أنها ربما حدث خطأ فى النسخ ، أو لأنها نفذت للإمبراطور شاه جيهان لذلك تخطى التاج الوريث الشرعى وهو جهانجير (لوحة ٤) .

منظر آخر من مناظر البلاط تمثل جهانجير يستقبل وفداً مكوناً من صوفى وسلطان تركى والملك جيمس الأول وأحد رجال البلاط يقال أنه الفنان الذى نفذ الصور الشخصية «بشتر» وقام الإمبراطور بإهدائه فيل تقديرًا له . وتؤكد اللوحة ما ذكرناه من قبل أن الاستقبالات الرسمية كانت من ضمن المهام اليومية للإمبراطور (لوحة ٥) .

أيضاً التصاوير التى جمعت بين الإمبراطور وأبنائه وواحد أو أكثر من رجال بلاطه تمثلت فى اللوحة ٦ (انظر الكتالوج ، تنشر لأول مرة) .

ثم دربار شاه جيهان مع رجال دين داخل البهو الرئيسى للقصر نظراً لكثرة أعدادهم (لوحة ٧) . أيضاً مثلت (اللوحة ٨) حفل استقبال شاه جيهان لوفد برتغالى محملاً بالهدايا الثمينة المكونة من المجوهرات وأحجار كريمة .

الأمير الشاب سليم مع مجموعة من الرجال ربما شعراء أو كتاب ، فى جلسة شاعرية فى حديقة القصر العامرة بالأشجار والنباتات الجميلة ، يصاحب الأمير رجال بلاطه والعازفين وحرسه الخاص (لوحة ٩) .

الطراز المغولى الهندى - الإيرانى نراه فى (لوحة ١٠) حيث نشاهد الشاه عباس الحاكم الفارسى مستقبلاً مبسوفاً هندياً من قبل الإمبراطور ، وتحمل خصائص هذا النوع من التصوير ، كما أنها تمثل مجلس بلاط إيرانى هندى معاصر للإمبراطور شاه جيهان . الفنان هنا مسلم ثم اعتنق الديانة المسيحية نظراً لصغر سنه عندما سافر ليتلقى دروساً فى فن التصوير فى روما بإيطاليا ، وقضى وقتاً ببلاط شاه جيهان وإن كان قصيراً، لكن أثر بالتأكيد وتأثر بالتالى بفن التصوير المغولى الهندى ، وهذا ما تم مناقشته بالتفصيل فى الوصف التحليلى للوحة التى لم تأخذ حقها فى النشر ، لذا اعتبرتها تنشر لأول مرة .

لوحة (١)

- الموضوع : شجرة العائلة التيمورية المغولية .
- التاريخ : مغولي هندي حوالى ١٦٢٣م - ١٦٢٧ م .
- المادة : ألوان مائية معتمة (جواش) وذهب وحبر على الورق .
- المقاسات : ٣٦,١ × ٢٤,٣ سم (الصفحة) ، ٢١,٨ × ٣٣,٨ (حجم الصورة داخل الإطار) ، المساحة ١٧٧ .
- مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان .
- النشر : - Das, Asok Kumar: Mughal Painting during Jahangir's time, Calcuta, 1978, no. 33 .
- Welch, Anthony and Welch, Stuart Cary : Arts of the islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan, Ithaca and London, 1982, pp. 212 - 15, no. 70 .
- Goswamy, B. N. and Fischer, E. Wonders of a Golden Age, Zurich, Rietberg, Museum, 1987, pp. 92 - 3n no. 41 .

قسم الفنان الصفحة إلى ثلاثة أقسام :

القسم الأول العلوى اشتمل على زخارف دقيقة ألحق فيما بعد بالتصويرة الأساسية التى كانت تحتوى فقط على شجرة العائلة المغولية ، وقسم بالتالى إلى ثلاثة أجزاء ، على الجانبين زخارف حيرات من القرن ١٥ ، والجزء الأوسط مأخوذ من مخطوطة قزوين من حوالى ١٥٨٠م .

القسم الأوسط اشتمل على دوائر أكبرهم حملت صورة الإمبراطور جهانجير وعلى كل جانب دائرتان والأربعة دوائر اشتملت على تصاوير لأربعة من أبنائه الذكور أصحاب الحق الشرعى فى الحكم . كتب اسم كل ابن من أبنائه فوق الدائرة وهم من اليمين إلى اليسار خسرو ، جهانجيزار ، شهریار وسلطان بارفیز . ثم دوائر أصغر لأحفاد جهانجير وأيضاً كتبت أسماؤهم أعلى الدوائر .

أما القسم الثالث والآخر شمل تصويرة ميران شاه فى الوسط فى أكبر دائرة ويليه على الجانبين أبنائه وأحفاده تتصل دوائرهم بالدائرة الكبيرة للجد الأكبر بخطوط مثل شعاع الشمس وكتبت أيضاً أسماؤهم أسفل الدوائر .

على أية حال مما يلفت النظر فى هذه التصويرة أنها معكوسة بمعنى أن القسم السفلى الذى اشتمل على الجد الأكبر ميران شاه وأبنائه وأحفاده كان لابد أن يسبق جهانجير وأبناءه وأحفاده . . . كما كان المفترض أن يسبق تيمور وأبناؤه فى سلسلة العائلة ميران شاه وأبناءه لأنهم يمثلون الرعيل الأول فى الشجرة أى تيمور ← ميران شاه ← جهانجير . . . وهكذا وصولاً إلى الأباطرة المغول . . . ويبدو أن فناني جهانجير الذين نفذوا العمل وربما أخذوه من لفافة اشتملت على الخط الأول للعائلة - تيمور وأبنائه ثم ميران شاه وأخيراً جهانجير ، وربما أرادوا بذلك تكريم راعى الفن جهانجير ولذلك قدموه على أجداده .

التصويرة من عمل الفنان دهنراج الذى زاول فن التصوير الشخصى فى مرسوم أكبر ثم جهانجير ، كما وجد توقيعه فى الحافة السفلية فى الجزء المرسوم فيه ميران شاه وأولاده وأحفاده^(١).

الألوان باهتة ، واختلفت أحجام الدوائر فى الجزأين الأوسط والسفلى فراعى الفنان أن تكون دوائر جهانجير وأبنائه وأحفاده أكبر من دوائر ميران شاه وأبنائه وأحفاده وهذا يؤكد اهتمامه بتصاوير الإمبراطور الذى كان يرعاه ويجزل له العطاء ، كما أن التصاوير السفلية لميران شاه وأحفاده باهتة وألوانها فاتحة والملامح بها غير دقيقة . رسم كل الوجوه بالبورفيل أو الوضع الثلاثى أرباع يتناسب مع أسلوب دهن راج فى تلك الفترة .

وتاريخ التصويرة يتناسب مع ملاحظة أن صورة الأمير خورام (شاه چيهان) لم تدرج ضمن أبناء جهانجير أصحاب الحق الشرعى فى الحكم ، وهذا ربما لأنه تأمر ضد أبيه لذلك أمر بشطب صورته من شجرة العائلة التى نفذت فيما بين ١٦٢٣م - ١٦٢٧م أى نفس السنة التى توفى فيها جهانجير .

هذا النوع من التصوير (أشجار العائلة) شاع فى كل من البلاطين العثماني والمغولي ، وكانت تخدمهم فى تدعيم حقهم فى الحكم وشرعية ملكيتهم للأراضى التى فتحوها وصارت ضمن إمبراطوريتهم .

Welch and welch : 1982, Op. Cit., pp. 212 - 213 .

(١)

Amina Okada: Op. Cit., p. 34, pl. 34.

انظر أيضاً : شجرة العائلة التركية :

لوحة (٢)

- الموضوع : أباطرة وأمراء البيت التيمورى .
 التاريخ : حوالى ١٥٥٠م - ١٥٥٥م .
 المادة : ألوان جواش على قماش الكتفاة .
 المقاسات : ١٠٨ × ١٠٨,٥ سم .
 مكان الحفظ : المتحف البريطانى (١٥١ - ٨ - ٢ - ١٩١٣) - لندن .
 النشر : Som Prakash Verma : Mughal Painters and their work., Delhi 1994, p. 379, pl. I .
 - Amina Okada : Op. Cit., p. 63, pl. 59 .
 - ثروت عكاشة : التصوير المغولى الإسلامى فى الهند ، القاهرة - ١٩٩٠ ، ص ٧٩ ، لوحة ٤٠ .

تمثل الصورة تيمور الجد الأكبر للأباطرة المغول مع أكبر وجهانجير والأمير خورام (شاه جيهان) فى الخيمة الملكية فى حديقة القصر . . وكما سبق القول هذا النوع من التصوير قصد منه تأكيد شرعية الإمبراطور الجالس على العرش وانتقال الحكم وراثيًا من الأب لابن .

التاريخ المقدر للتصوير يرجعها إلى عصر همايون - وما يؤكد عملها فى هذه الفترة صغر السن الذى بدا عليه الأباطرة أكبر وجهانجير كما أن خورام صور شاب "صغير" . . ويحتمل أنها من عمل عبد الصمد لما تحمله من مميزات وأسلوب التصوير الذى اتبعه عبد الصمد ، وبالطبع نفذت فى الرسم الإمبراطورى الملحق بالمكتبة الملكية وتحت إشراف الأستاذ مير سيد على الذى تتلمذ على يديه هؤلاء الفنانون الصغار .

الصورة منفذة على قماش الكانافة وواضح أن القماش ممزق وتالف فى الجزء السفلى كله والركن الأيمن العلوى ، وأجريت عليه العديد من عمليات الترميم على مر العصور .

اللوحة مليئة بالتكوينات والأشخاص ، فهناك مجموعة من رجال البلاط على جانبي الخيمة الملكية جالسين على الأرض ، هذا بخلاف المجموعة الأخرى الواقفة خلف الأباطرة على الجانبين . وفى الخلف هنا وهناك الخدم والطباخين وموائد وضع عليها صوانى الأكل ومنهم من يحمل تلك الصوانى لتقديمها للأباطرة وضيوفهم .

وبدت الأشجار فى الخلفية فارغة من الأوراق أو موزعة على مسافات كبيرة وهذا يعطينا الإحساس بأن الأحداث جرت فى فصل الخريف أو بداية الشتاء . وعلى المدى البعيد مرتفعات تختلف ارتفاعاتها وبدأت متموجة كالسحاب والطيور تحلق فوقها . . . وتتضح التأثيرات الفارسية بشدة فى تلك التصويرة حيث الجبال المتموجة والطيور تحلق حولها والتكوينات الكثيرة المعقدة والألوان الواضحة الدقيقة فضلاً عن رسوم الأشخاص المزدحمة .

لوحة (٣)

- الموضوع : الإمبراطور بابر مستقبلاً رجال بلاط (دربار) .
 التاريخ : بابر نامه حوالى ١٥٨٩ م .
 المادة : ألوان جواش على الورق عمل : منسوبة لفروكج بك .
 المقاسات : ٢٦ × ١٥,٢ سم .
 مكان الحفظ : معرض أرثر م . ساكلر ، معهد سميثونيان ، واشنطن ، D.C. .
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .
 المرجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 118, pl. 129 .

يغلب على هذه اللوحة الطابع الفارسى حيث التفاصيل المزدحمة سواء المعمارية أو الطبيعية أو كثرة عدد الأشخاص بعضهم جالس بلا حركة والبعض الآخر يشير وكأنه يتحدث، هذا بالإضافة إلى الألوان الزاهية النابضة بالحياة والصفاء .

الموضوع يمثل جزءاً من الروتين اليومى الذى كان يقوم به الإمبراطور وكان يحرص على أن يسجله فنانوه فى الرسم الملكى وهى الاجتماع برجال البلاط على كافة أشكالهم . على الجانبين ربما وزراءه ومساعدوه يقدمون له تقاريرهم اليومية ، إلى الخلف منه يقف اثنان من الخدم أو الحرس الخاص به ، وفى مقدمة الصورة فى الركن الأيسر يجلس الموسيقيون ليؤدوا بعض المعزوفات التى يفضلها الإمبراطور ، وفى الركن الأيمن يقف السائس وييده لجام الحصان وباقى الحراس على بوابة المدخل .

أما الإمبراطور أكبر فيجلس متوسطاً اللوحة على مقعد مرتفع ، ويومئ برأسه فى اتجاه رجال البلاط الجالسين على الجانب الأيسر وأحدهم ينحنى تقديراً له .

التفاصيل المعمارية والتصميمات الزخرفية كثيرة ومتعددة وازدحمت بها اللوحة لدرجة تشتيت الناظر إليها . فجمعت الزخارف بين الأرابيسك والزخارف النباتية الملتفة والمتوية والمتداخلة فى بعضها البعض . كما رسم الفنان فى العقد الظاهر خلف الإمبراطور ثلاثة أشكال لحيوان يبدو أنه أرنب وبينهم زخارف نباتية دقيقة وزهور رقيقة جداً - على أية حال الألوان والزخارف تنوعت لدرجة عدم التناسق ولم يوفق الفنان فى اختياره لكل هذه

التفاصيل الزخرفية وكان لابد أن يكتفى بعنصر أو اثنين على الأكثر حتى يرتاح الناظر إليها. كما أتت الألوان باهتة ولكنه أكسبها وضوحاً وحيوية باستخدامه اللون الأصفر الفاقع .

الصورة من أعمال الفنان فروكح بك وتنطبق تمامًا مع أسلوب عمله الذي كان متأثرًا بالأسلوب الفارسي ، وجدير بالذكر أن الفنان قام بالعمل كله بمفرده دون أى مشاركة من فنانيين آخرين فى الرسم فاستحق بالفعل أن يطلق عليه جهانجير لقب « نادر العصر » .

لوحة (٤)

- الموضوع : أكبر يسلم تاجه الإمبراطورى لشاه جيهان فى حضور جهانجير .
 التاريخ : صفحة من ألبوم متو - حوالى ١٦٣١ م .
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .
 العمل : إمضاء بشتر .
 المقاسات : ٢٠,٥ × ٢٩,٧ سم .
 مكان الحفظ : مكتبة شستر بيتى - دبلن 7, Ms. 19, no. .
 المرجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 33, pl. 32 .
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

مثل هذا النوع من التصوير الذى كان يجمع بين الإمبراطور الجالس على العرش وواحد^(١) أو أكثر من أبنائه أصحاب الحق الشرعى فى العرش كان المقصود منه إضفاء الشرعية وحق وراثة العرش للنسل المغولى وإضفاء أهمية وإعلاء لشأن الإمبراطور الجالس على العرش . كما أن هذا النوع غلب عليه الرمزية والتخيل لأنه أغلب الظن صور فى غياب الإمبراطور الأب الذى ستنقل منه السلطة لابنه وريث العرش . هذا لأن التصويرة تحمل تاريخ لاحق (١٦٣٠ م) لوفاة أكبر فى (١٦٠٥ م) .

جمعت الصورة بين ثلاثة أباطرة مغول عظام بابر فى الوسط وجهانجير على يمينه ثم شاه جيهان على يساره ، وقد راعى المصور أن يكتب أسماءهم بجوارهم . ومما يسترعى الانتباه أن أكبر يسلم التاج - وهو رمز من رموز انتقال السلطة وهى بالإضافة للتاج : الكرة الأرضية ، الجواهر الثمينة - الريشة التى توضع على العمامة مع جوهرة ثمينة^(٢) وأيضاً الدبوس الذى يوضع بوسط العمامة من الأمام - إلى ابنه الأكبر شاه جيهان وذلك ربما لأنها رسمت فى عصره أو بمعنى آخر هو الذى أمر بتنفيذها متجاهلاً أخاه جهانجير الذى بدا مسالماً وهو يتطلع لهذا الانتقال الشرعى . .

هناك ثلاثة من كبار رجال البلاط واقفين أمام الأباطرة وكتبت أيضاً أسماءهم بجوارهم أو على لفافات الورق التى بيد اثنين منهم كما كتب اسم المصور بشتر على الطاولة الصغيرة الموضوعة أمام مقعد شاه جيهان (عمل غلام باخلاص بجتر) ، وهى بحق تتفق مع

Amina Okada : Op. Cit., p. 33, pl. 32 .

(١) انظر أيضاً : تيمور يسلم تاجه الإمبراطورى لباير

Som Prakash Verma : Op. Cit., p. 412, PL. XLIII

(٢) جهانجير يقدم رينة العمامة لشاه جيهان ، انظر :

أسلوب بجتر فى الرسم الذى تخصص فى تصوير الفخامة والأبهة الملكية سواء داخل القصور أو خارجها .

يغلب على الصورة الواقعية الشديدة فى تصاوير الأباطرة وكبار رجال البلاط فى ملابسهم وتعبيراتهم وملامحهم المطابقة للأصل ، كما أن توزيع الألوان والتصميمات الزخرفية رائعة على درجات السلم والسجادة التى حملت زخارف نباتية وزهور دقيقة بألوان مختلفة وكذلك على مقاعد الأباطرة زخارف أرييسك .

لكن رمزية وخيالية المصور تتضح فى القوائم التى تحمل مقعد أكبر حيث يحمله ملائكة أيضاً المظلة التى تعلو المقعد الكبير الذى يجلس فوقه الأباطرة الثلاثة عليها عناصر زخرفية فإنها تمثل السماء والشمس والطيور المحلقة . أيضاً الخلفية وكأنها الأفق بألوانه المتموجة الأبيض والأصفر الفاتح وبعض لمسات خفيفة من الأخضر يعلوها السحاب المتموج .

لوحة (٥)

الموضوع : جهانجير يستقبل شيخاً صوفياً .

التاريخ : صفحة من ألبوم سانت بطرسبرج حوالى ١٦١٥م - ١٦١٨م .

المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .

العمل : إمضاء بشتري .

المقاسات : ١٨,١ × ٢٥,٣ سم .

المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 37, pl. 37 .

S.C. Welch, Yahya Zoka: Persian & Mughal Miniatures, Iran 1994 .

ربما كانت هذه اللوحة من أوائل ما نفذ بشتري فى بلاط جهانجير حيث إننا لم نعثر له على أى تصويرة قبل اللوحة التى أمامنا حيث بدأ حياته الفنية فى بلاط جهانجير وظل يزاوُل مهنته فى عهد شاه جيهان لذلك أسلوبه هندي متأثراً بعض الشيء بالتصوير الفارسي مستعيراً كثيراً من الفنون الأوروبية .

جهانجير جالس على نموذج الساعة الرملية وعلى قاعدتها السفلى ملاكان راكعان أعلى العرش وعلى كل جانب ملاك وكأنهما يحميان العرش الملكي .

الإمبراطور يسلم كتاباً لشيخ صوفي ذى لحية بيضاء كثيفة جداً وطويلة ويجوار الصوفي شخص آخر ملتحي ربما السلطان العثماني ويجواره الملك جيمس الأول الإنجليزي بملابسه الأوروبية الواضحة - على أية حال هؤلاء الأجانب كثرت إرسالياتهم للبلاط المغولي وحرص الأباطرة على تصويرهم لتأكيد صلاتهم وعلاقاتهم بملوك أوروبا .

على أية حال الصورة رمزية وخيالية كثرت فيها الأيقونات الأوروبية حتى الأشخاص المرسومين جاء ترتيبهم فى بلاط جهانجير غير منطقي فما الداعي للجمع بين الصوفي والملوك الأوروبيين .

بالنسبة للتصميم كله يتوافق تماماً مع أسلوب بچتر الذى تفوق فى رسم الصور الشخصية للأباطرة وضيوفهم ولم يكتف بذلك فرسم رجلاً فى الركن الأيسر للوحة يمسك إطاراً داخله صورة شخصية يقال إنها لبچتر .

أسفل وأعلى الصورة إطاران يحملان تصميمات زخرفية وخراطيش داخلها كتابات . واللوحة كلها محاطة بإطارين الخارجى عريض جداً ويحمل زخارف نباتية على درجة عالية من الإتقان وتلوينها رائع ومتنوع وواقعى إلى حد كبير . .

لوحة (٦)

الموضوع : شاه چيهان وأبناءؤه الثلاثة وعساف خان .
 التاريخ : مغولى هندی - حوالى ١٦٢٨م أو فيما بعد .
 المادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق .
 العمل : النقش « عمل أكثرهم إخلاصاً لموطنه ، مانوهر » .
 المقاسات : الصفحة ٨, ٣٥ × ٢, ٢٤ سم ، الصورة ٨, ٢٤ × ٧, ١٤ سم المساحة ٨١ .
 النقش : « صورة شخصية لنور الدين جهانجير وأبنائه » نقش على الجانب الأيسر السفلى وعلى الجانب الأيمن السفلى نقش « عمل أكثرهم إخلاصاً لموطنه ، مانوهر » وفى الظهر الكتابة من عمل مير على من حيرات « مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

طبقاً للنص المنقوش الصور الشخصية تخص الإمبراطور جهانجير وأبنائه الثلاثة ، لكن الواضح من السنة أن صور جهانجير وأبنائه كسُطت ليحل محلها صور شاه چيهان وأبنائه الثلاثة الكبار وهم داراشيكو ، شاه شجاع وأورانجزيب ثم جدهم لأهمهم عساف خان من كبار رجال البلاط .

وهذا النوع من التصوير بلغ ذروته فى عهد جهانجير وشاه چيهان ، منذ ١٦١٠م - ١٦٢٠م ، ولكنه اتخذ الشكل الدعائى فى الفترة من ١٦٣٠م - ١٦٤٠م . وبالطبع نسبة عمل الصورة لمانوهر يشوبها بعض الشك لأنه توقف عن مزاوله مهنة التصوير فى ١٦٢٠م وهى الفترة التى نفذت فيها الصورة بوجه جهانجير وأبنائه ونفسها التى نقشت فيها الكتابات على الإطار السفلى للوحة . . إذاً يصح نسبتها لمانوهر فى شكلها الأول قبل القشط وإضافة صور شاه چيهان وأبنائه .

وإذا ما استبعدنا مسألة القشط واعتبرنا أن الذى قام بتنفيذ الصور الأصلية هو مانوهر فهذا صحيح مائة بالمائة لأنه قام بعمل العديد من هذه التكوينات الملكية^(١) . ومما يؤكد أنه لم يتم بتبديل الوجوه أنه توقف عن مزاوله مهنة التصوير فى ١٦٢٠م وحتى هذا التاريخ

Amina Okada : Op. Cit., p. 145, pl. 168 .

(١) انظر أيضاً :

Mchernerney : 1991 , figs 12 - 13 .

كان أبناء شاه جيهان لا يزالون في مرحلة الحضانة لأن أولهم وأكبرهم ولد في عام ١٦١٥م والاثنين الآخرين لم يولدا بعد .

أما بالنسبة للتكوينات الأخرى في الصورة فهناك بعض العناصر تكررت بالمثل في تصاوير أخرى مثل السجادة الزرقاء بنفس الزخارف النباتية وألوانها المتعددة وأرضيتها الزرقاء^(١) ، أيضاً السحب المتموجة أعلى اللوحة ، لكن ليس دليلاً كافياً على نسبة اللوحة لمانوهر على أية حال ، من الصعب طبقاً لصور أبناء شاه جيهان تحديد سنهم بالضبط ، وخاصة أن عساف خان بدا ماسكاً طبق به مجوهرات يقدمه للإمبراطور شاه جيهان وهذه واقعة تتعلق بمسألة تتويجه على العرش وحفلات التتويج وقعت في ١٦٢٨م وهو نفس التاريخ المقترح لتنفيذ اللوحة أو بعد ذلك بقليل . لكن التفاصيل الموجودة على الحافة الأمامية للمقعد الذي يجلس عليه الإمبراطور هي تكوينات لموكب حدث بالقرب من العام ١٦١٥م، لذلك ربما أضيفت صور الأبناء الثلاثة في التاريخ اللاحق وهو ١٦٢٨م، لأنه كما ذكرنا من قبل أكبر الأبناء ولد في ١٦١٥م، وبالتالي يكون كما هو واضح في الصورة لا زال في مرحلة الطفولة ولا يزال بدون شارب يوصله لمرحلة الشباب .

(١) انظر أيضاً :

Mchnerney : Op. Cit., : fig 10 .

S.C. Welch et al. The Empoars, Album , Images of Mughal india, New York, The Metrobolitan Museum of Art, 1987, pp. 108 - 111, no. 16 .

لوحة (٧)

- الموضوع : شاه چيهان دربار - أو مقابلة شاه چيهان لرجال الدين .
 التاريخ : مغولى هندی حوالى ١٦٢٨م - ١٦٣٠م .
 العمل : تصوير مراد Murad (نقش لم ينشر) الصفحة الأولى من صفحة مزدوجة
 الحفظ : من المحتمل أن يكون من بادشاه نامه (*) .
 النشر : تنشر لأول مرة .
 المرجع : S. P. Verma : Op. Cit., p. 275, pl, (Marar (Murad) C.V.)

تمثل اللوحة دربار شاه چيهان مع رجال الدين . فقد جلس شاه چيهان فى قاعة المقابلات بالقصر الإمبراطورى على ركبتيه وخلفه من الجهة اليمنى يجلس أحد أبنائه ربما (داراشيكو ؟) وإلى اليسار يقف خادم حاملاً المنشأة على كتفه الأيمن وخلفهم يجلس جمهور من رجال الدين واضعين كفوفهم فى شكل دعاء أمام صدورهم . أمام شاه چيهان يقف نائباً عنهم وبجواره وخلفه رجال آخريين ملتحين بعضهم من رجال البلاط والبعض الآخر من رجال الدين . . وفى مدخل القاعة الجالس فيها الإمبراطور صفان من الحرس المسلحين بالدروع والسيوف معلقة فى زنودهم على الجانب الأيمن رافعين عصاهم على أكتافهم اليمنى . وفى آخر كل صف للخارج يقف حامل للشمعدان .

اللوحة مليئة بالتفاصيل والتصاميم المعمارية والزخرفية . . وفى الخلفية السقوف والجدران زخرفت بأشكال نباتية ملتفة وأفرع طويلة على جانبها أوراق شجر وتنتهى بورود رقيقة . يحمل السقف أعمدة ضخمة بتيجان وقواعد مقتبسة من التصوير الأوروبى . المظلة التى يجلس تحتها الإمبراطور اتخذت اللون الأبيض الصافى واكتفى الفنان بعمل نقط باللون الرمادى الخفيف وتُحمل بأربعة أعمدة رفيعة . من العناصر الزخرفية الأخرى التى وضحت فى اللوحة ، الشمعدانات التى يحمل كل واحد منها أربعة شمعات طوال مضيئة ، زخرفت حوامل الشمعدانات والقواعد بزخارف رقيقة اتخذت اللون البنى الفاتح .

وهناك فى الوسط ما بين المدخل والمقعد الذى يجلس عليه الإمبراطور وضيوفه سجادة ضخمة بها أشكال نباتية ملتفة حول بعضها وتحصر بينها ورود صغيرة بألوان مختلفة أرضية الحافة الخارجية للسجادة اتخذت اللون الأزرق أما وسطها فالأرضية حمراء اللون، يلى ذلك

(*) الصفحة الثانية انظر كتالوج الرسالة لوحة ٣٧ .

السور الخشبي على جانبي المدخل ذي الأعمدة المفرغة على مسافات متساوية ينتهي من أعلى بشكل نجمة ثمانية ، اللون بني فاتح .

اللوحة في مجملها مليئة بالتكوينات والتصميمات المعمارية والزخرفية تعكس الفخامة والأبهة ، وحرص الإمبراطور على تسجيل مقابلاته التي هي من ضمن مهامه اليومية بالصورة وقد تفوق في عهده كثير من الفنانين الذين قاموا بتنفيذ كل ما يأمرهم به راعي الفن ومنهم : أبو الحسن ، بلشند ، جفردهان ، هاشم ، هانوفر ، محمد نادر ، محمد زمان .

من نقش على ياقة الرجل الواقف أمام العرش ويده ورقة - اللوحة عمل ميرزا أو مراد وهي تحمل تأثيرات أوروبية واضحة على السقوف والجدران وكذلك الأعمدة التي حملتها بتيجان وقواعد اتخذت الشكل الأوروبي^(١) .

(١) انظر اللوحة في : Stuart Cory Welch, Yahya Zaka : Persian & Mughal Miniatures, the life and times of Muhammad - Zaman. Tehran. Iran, 1994 .

لوحة (٨)

الموضوع : وصول المبعوثين البرتغاليين لبلاط شاه جيهان .

التاريخ : مغولى هندی - حوالى ١٦٤٥ م.

المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .

العمل : بابا أستاذ .

المقاسات : ٢٨ × ٣٨ سم .

مكان الحفظ : مجموعة خاصة .

المراجع : Anjan Cakraverty : Op. Cit., p. 38 .

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

يأيعاز من الإمبراطور شاه جيهان أقام البرتغاليون جداراً محصناً فى البنجاب ذلك لأنه كان يحتقر ويتخوف من القراصنة وقطاع الطرق ، حتى قضى تماماً على معاقلهم فى ١٦٣٢ م . سعى البرتغاليون لمقابلة الإمبراطور فى ١٦٣٠ م فى بلاط النخبة الدبلوماسية ، فنقدت هذه اللوحة فى مناسبة هذه الزيارة التى قدمت فيها البعثة البرتغالية الهدايا القيمة للإمبراطور .

يجلس الإمبراطور فى شرفة تعلو قليلاً عن الأرض . يحمل العرش أربعة أعمدة رخامية ضخمة بقواعد وتيجان مزخرفة بزخارف بسيطة ورقيقة يعلوها مظلة زين سقفها الداخلى بزخارف نباتية متداخلة على أرضية حمراء يحددها إطار اتخذت أرضيته اللون الأسود .

يقف أمام وخلف جهانجير ستة من رجال البلاط والحاشية وأسفل الشرفة اثنان من الخدم رافعاً كل واحد منهما يده اليمنى ماسكاً منشة يحركها للإمبراطور ، من خلفهما على الجانبين يقف رجال البلاط والأتباع وحملة الأعلام والحراس ، خلف جدار المدخل من الداخل يقف الحرس على الجانبين . فى الخارج على بداية المدخل حارس ماسكاً بكلتا يديه عصا طويلة رفيعة يرتكز عليها . وخلفه على الجانب الأيمن الوفد البرتغالى حاملين الهدايا التى تبدو مكونة من أطباق عليها قطع من الأحجار الكريمة والمجوهرات ، وأحدهم يمسك بكلتا يديه صندوقاً مطعماً أيضاً بالأحجار الكريمة . الوفد يضم سيدات ورجال بملابسهم وقبعاتهم وملامحهم الأوروبية .

فى الجانب المقابل يقف باقى الحراس رافعين على أكتافهم اليمنى عصا تنتهى بشكل يشبه الكرة الموجودة فى اللوحة كلها إما بالبورفيل أو الوضع الثلاثى الأرباع .

التكوينات الأخرى فى اللوحة قليلة ولا يوجد بها حشو . مثلاً السجادة فى مقدمة اللوحة رينت بصفوف من الورود الصغيرة على أرضية غامقة ، أما إطاراتها أرضيتها حمراء وفيها ورد وأوراق تنتهى وتتصل ببعضها البعض (متداخلة) أيضاً اشتمل جانبي العرش والسجادة المفروشة على سور العرش على زخارف نباتية رقيقة ، التنوع الحقيقى فى الزخارف والألوان نراه بوضوح فى تشكيلة الملابس السوداء للوفد البرتغالى أو رجال البلاط والأتباع والحرس . اللوحة منسوبة لبابا أستاذ Babi Ustad ، وهو فنان غير مشهور بمعنى أنه لم يصنف ضمن أمهر فناني البلاط من القوائم التى ضمت الفنانين وواضح من اسمه أنه هندي الأصل وربما عمل فى بلاط شاه جيهان ؟ ، لذلك من الصعب التعرف على أسلوبه إلا من هذه اللوحة فقط ، وفى رأى أنه قلد التصاوير الشائعة فى تلك الفترة^(١) ، وحفظت وقام بشرائها أحد الهواة وهى الآن محفوظة فى مجموعة خاصة ولم تنشر بأسلوب يعطيها حقها وربما لأنها تشابهت مع كثير من صور الدربار المتعلقة بجلسات البلاط لاستقبال الوفود الأجنبية .

(١) انظر أيضاً دربار جهانجير ، شاه جيهان فى :

Amina Okada : Op. Cit., p. 145 pl. 167 , p. 167. pl 199 .

S. P. Verma : Op. Cit., p. 410, pl. XL.

لوحة (٩)

الموضوع : الأمير سليم (؟) أو دارا شيكو (؟) مع حكماء فى حديقة .

التاريخ : حوالى ١٦٣٠م - صفحة من ألبوم متنو .

العمل : إمضاء بشتى .

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٢٨ × ٢٠ سم .

مكان الحفظ : مكتبة شستر بيتى ، دبلن : MS. 7, no. 7 .

المراجع : - Amina Okada: Op. Cit., p. 173, pl. 209 .

- S.C. Welch, Yahua Zoka: Op. Cit., p. 35 .

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر :

لوحة أخرى تمثل تسليات البلاط المغولى ، حيث يجلس الأمير سليم مع حكماء فى حديقة قصره ومعه معية أخرى من رجال البلاط ومرافقيه .

المنظر جميل لأنه خارج جدران القصر ، فى الحديقة الملكية التى قسمت إلى أحواض مختلفة فى كل حوض نباتات وزهور تختلف من واحد لآخر . . خلفه حوض لزهور ريبعية جميلة الألوان متفتحة الورود يانعة الأوراق ، وأخرى بها أشجار مختلفة الأنواع وفى وسط تلك الأحواض سرير مرتفع عن الأرض بدرجة سلم واحدة مفروش بملاءة بيضاء ناصعة ويقوم الخادم بتنظيفها . الأمير الشاب يتجه بنظره للحكيم الجالس أمامه يمسك بيده اليسرى كأس شراب ، بينما اليمنى ممدودة باتجاه الكتاب الذى يقدمه له الرجل الحكيم بينما الآخرون ينصتون للحديث الجارى بينهما ، خلف الأمير جلس بقية رجاله ومرافقيه وعلى حافة السجادة جلس رجل معه آلة موسيقية ربما يقوم بالعزف الخفيف لتسلية الجالسين . يواجهه الساقى الذى جلس على ركبته اليسرى رافعاً اليمنى ويقوم بملء كأس من قنينة بيده . أمامه منضدة فى مستوى يديه وزعت عليها الأكواب والكؤوس والقنينات خلفه وقف الحراس يراقبون مداخل الحديقة ويدل على ذلك اتجاه أجسادهم للخارج ، بالإضافة إلى شخصين آخرين يقفان فى الجهة المقابلة فى آخر الحديقة .

أسلوب بشتى فى الرسم واضح وجلى لأنه سبق ورسم الأمير سليم فى تصاوير أخرى

تنطبق تماماً على صورته هذه^(١) وأهم ما كان يتميز به الأمير سليم يداه الرشيقتان وأصابعه الرقيقة وحركاتها الرقيقة التي برع الفنان بشتر في إظهارها . كما تفوق بشتر في إظهار فخامة وأبهة العصر المغولي وخاصة في تصاوير تسليات البلاط المغولي وجلساتهم العديدة من أجل التسلية سواء داخل جدران القصر أو خارجه في الحدائق مثلاً .

التصميمات المعمارية في خلفية الجلسة عبارة عن مجموعة عقود ضخمة تؤدي ربما إلى بهو يوصل لداخل القصر ، التقسيم المعماري الرائع لأحواض الحديقة يدل على مهارة القائمين على تنسيق حدائق القصر ، أيضاً الألوان على درجة عالية من التناسق والصفاء ، واللوحة ككل تنبض بالحياة وتعكس الفخامة والأبهة التي تميز بهما البلاط المغولي .

(١) انظر الأمير سليم في عمل بشتر :

Amina Okada: Op. Cit., p. 168, pl. 202.

لوحة (١٠)

- الموضوع : شاه عباس الثانى مستقبلاً سفير الهند .
 التاريخ : طراز إيرانى هندى ، حوالى ١٦٦٣ م .
 العمل : منسوب لمحمد بولوزمان
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .
 المقاسات : ٣١,٨ × ٢٠,٣ سم .
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .
 المراجع : Yhua Zaki, S. C. Welch: Op. Cit., p. 18 - 22, pl. 58 .
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

اللوحة من عمل محمد زمان وهو مصور فارسى من مدرسة أصفهان ، وقد بدأت الأساليب المغولية الهندية لفن تصوير المنمنمات فى التطور على يد المصورين الهنود فى الفترة المعاصرة لحكم شاه طهماسب وشاه إسماعيل الثانى (همايون - أكبر) ، ووجود الفنانين مير سيد على التبريزى وعبد الصمد الشيرازى فى الرسم الملكى ، كما أن العلاقات الجيدة بين الهند وإيران ساعدت على تبادل المصورين والشعراء مما أدى إلى تكثيف التطورات التى وقعت على فن التصوير الإيرانى^(١) .

كما أرسل جهانجير فنانيه إلى إيران للقيام بعمل تصاوير لشاه عباس ونبلائه ورجال بلاطه^(٢) ، كما طلب من المصور ناهنا أن يقوم بنقل تصويره من أجل صورة للفنان بهزاد^(٣) .

أما شاه جيهان إمبراطور الهند (١٦٥٩م - ١٦٢٨م) استقبل محمد بولوزمان بحرارة وأرسله إلى كشمير حيث كان يوجد لاجئون إيرانيون آخرون يتلقون رعاية وأجوراً للإعاشة من الحكام الهنود^(٤) . ولذلك توجد بعض تصاوير على هوامش من عصر شاه جيهان تنسب

(١) Yhua Zaka, S. C. Welch : Op. Cit., p. 21.

(٢) S. P. Verma: Op. Cit., p. 6 .

Amina Okada : Op. Cit., pls: 53 , 192 .

(٣) (لوحة جمال تتعارك) S. P. Verma: Op. Cit., pl. 3 G, p. 317.

Yhua Zak, S. C. Welch : Op. Cit., pl. 42 .

(٤) Abid: p. 20 .

لمحمد زمان^(١) ومن هنا اختلف الباحثون حول وجود محمد زمان بالفعل فى الهند أو أنه لم يأت مطلقاً^(٢) .

وباعتلاء أورانجزيب العرش وبداية التعصب الدينى فى الشارع الهندى فى تلك الفترة قرر محمد زمان العودة إلى بلاده حوالى ١٠٧١م و ١٠٧٤م . وإن كان التاريخ غير مؤكد .

هذه اللوحة التى نتحدث عنها الآن رغم أنها لا تحمل تاريخاً أو توقيعاً إلا أن أسلوب محمد زمان واضح جداً لذلك نسبت له ، تمثل اللوحة شاه عباس الثانى وهو يستقبل مبعوثاً هندياً ، وبالتالي لابد أن محمد زمان عاد إلى الهند قبل وفاة شاه عباس الثانى كما أن النقش أعلى التصويرة يذكر أنها نفذت فى حياة الشاه .

يتوسط الشاه عباس الصورة جالساً على ركبتيه متجهاً بوجهه نحو المبعوث الهندى ومن حولهما يجلس رجال بلاط الشاه عباس الثانى . بالإضافة إلى الخدم الذين يقومون بواجب الضيافة ، وفى الركن الأيمن للوحة يجلس الموسيقيون يقومون بالعزف والطرب تحية لضيف الشاه .

الملامح والملابس وبقية التفاصيل الزخرفية بالصورة بها تأثر واضح بالأساليب الأوروبية الأنيقة وهو ما درسه الفنان محمد زمان حينما أرسله الشاه إلى روما مركز الفنون العالمى ، ليتعلم فنون التصوير هناك ، وبالفعل قضى ما يقرب من عامين أو ثلاثة وعاد فى ١٦٤٢م ، ليولف بين الفنون الشرقية والغربية فى أسلوب تصويره ومن إبداعاته هذه اللوحة التى نحن بصدددها . فتتضح شرقيته فى الزخارف النباتية الملتفة فى السجادة وكذلك شريط الكتابة الزخرفى أعلى عقد الباب وأعلى المدخل ، أما أسلوبه الغربى يتضح فى الألوان الصافية الأنيقة والفاتحة أيضاً وكذلك الملامح الدقيقة الرقيقة للشاه ورجاله وتفاصيل الثياب والشنيات والطيات الرقيقة وحركات الأيدي الرشيقة والأنامل الرفيعة .

(١) S. P. Verma: Op. Cit., p. 302 .

(٢) Brown, P: Indian Painting under the Mughals, Oxford 1924, p. 177 .

Arnold, Sirt. W.: Painting in Islam, Oxford 1928, p. 148 .

Martain, F. R. The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, London, 1912, p. 124 .

Maclagen, E. D.: The Jesuits and the great Magul, London 1932, p. 235 - 236 .

الفصل الثانى

تساویر المواكب والأعیاد

الفصل الثانى

تصاویر المواكب والأعياد

تميزت تصاویر المواكب والأعياد بالصخب والازدحام ، كما أن تخصص فى تنفيذها مصورون من ذوى الاختصاص فى عمل الصور الشخصية ، وإظهار الحالات النفسية المختلفة التى تختلف من شخص لآخر . . كما تميزت أيضاً بالتركيبات المعقدة ، وكثرة الزخارف والزينات فى الملابس ، وعلى الجدران والسقوف ، فى الظلال والمظلات التى تعلو رءوس الأباطرة ، فى السجاد الذى يغطى الأرضيات ، أو فى الحدائق والأماكن العامة التى كانت تُعقد فيها هذه الاحتفالات ، أيضاً الحركات فيها سريعة ولافتة ومُثيرة للانتباه ، ولا يُمكن أن يُصور شخص فيها إلا وهو يؤدي حركة معينة يتطلبها الحدث .

والأهم من ذلك كله أنه كثرت فيها الاستعارات من الأيقونات والمنحوتات الأوروبية ، فكثيراً ما صورت فيها الملائكة التى تحمل العروش أو تحميها من الجانبين ، كذلك فرجن ميري مصورة على الجدران أو على السقوف ، أيضاً الأعمدة الضخمة التى ترتكز عليها العروش بتيجانها وقواعدها ذات التأثيرات الغربية ، رسوم العمائر والبنائات فى خلفيات الصور ، وتتخللها مناظر طبيعية مُستعارة من المنحوتات والتصاویر الأوروبية .

وقد انتقيت لهذا الفصل مجموعة من تصاویر المدرسة المغولية الهندية فى مناسبات مُختلفة . شارك فيها الأباطرة رجال البلاط والعامة احتفالاً بهم بهذه المناسبات ، والعكس بالعكس بمعنى أن رجال البلاط والقادة وبعض مُمثلى الشعب كانوا يُشاركون الأباطرة فى احتفالاتهم بمناسبتهم الخاصة مثل ميلاد الأمراء ، حفلات التتويج ، العودة من الحروب والفتوحات منتصرين .

ومن هؤلاء المصورين الذين برعوا فى تصاویر المواكب والحفلات : ماتوهر - أبو الحسن - بلشند - جفردهان - كيسو ، وبعضهم عاصر الأباطرة الثلاثة أكبر وجهانجير وشاه جيهان مثل أبو الحسن ، ونظراً لتفوقه فى عمل البورتريهات ، ومناظر البلاط طلب منه جهانجير عمل الصفحة الأولى من جهانجير نامة وهى تُمثل منظر تتويجه^(١) . . كما أنعم عليه الإمبراطور جهانجير بلقب نادر الزمان لتفوقه فى عمل الصور الشخصية (البورتريهات)

S.P. Verma: Op.Cit., p. 47 .

(١)

ولإبداعاته فى النقل من التصاوير الأوروبية ، وشدة تأثره بالفنانين الغربيين (انظر لوحة ١٦) .

ويتمثل معه الفنان بلشند حيث تخصص أيضاً فى عمل البورتريهات ، وأظهر إدراكاً عميقاً بالأساليب الأوروبية فى التصوير والرسم المنظورى والطبيعى (انظر - اللوحات ١٧ - ١٨) .

أما المصور جفردهان الذى قام بعمل (لوحة ١٩) كما هو واضح كان اهتمامه منصباً على تقنية الظل والضوء ، كما أن تأثره بالفن الغربى لم يكن كثيراً مثل سابقه لكنه اشترك معهم فى إبداعات التصوير الشخصى ، وازدحام الأشخاص فى الصورة .

(اللوحات ١٣ - ١٤) من عمل الفنان كيسو الكبير ، والملاحظ أنهما مكملتان لبعضهما البعض ، ربما كانتا صفحة مزدوجة فى المخطوط (مولد أمير - الإمبراطور أكبر يبلغ بمولد ابنه سليم) ، أيضاً تميزتا بالصخب والجلبة وازدحام الأشخاص ، وكثرة الحركة والانفعالات والإثارة فى التعبيرات خاصة فى (اللوحة ١٣) ، وكل شخص مرسوم له وظيفة يقوم بها حتى العامة المنتظرين خلف البوابة لتلقى قطع الذهب الذى يلقي عليهم ابتهاجاً بهذه المناسبة . وأهم ما يميز أسلوب الفنان كيسو هو الجمع بين الأساليب الفنية الثلاثة : الفارسية فى طريقة تنفيذ المناظر الطبيعية ، والهندية فى أشخاصه والأشجار وأوراقها ، والغربية فى إدراك الأبعاد والرسم المنظورى - أى تنفيذ التصوير على مستويات متعددة - ثم العماثر فى الخلفية (الكتالوج أشكال ١٨٦ ، ١٨٨ ، ٢٠٤) .

أما مانوهر مُنفذ (اللوحة ١٥) فغلب عليها الازدحام التام لدرجة اختفاء الأرضية فى الصورة ، وهذا الازدحام صاحبه تفوق وإبداع فى عمل الصور الشخصية بحركاتها وحالاتها النفسية المختلفة . . التأثر بالفن الغربى واضح جداً فى رسمه لفرجن مارى فى وسط الجدار الذى يعلو رأس جهانجير ، كذلك ملأ سقف الظلة أو المظلة التى يجلس تحتها جهانجير بأيقونات أوروبية واضحة . .

وفى تصاوير الاحتفال بالانتصارات فى الحروب والفتوحات الحربية حرص الفنان على تصوير الحيوانات وهى ترقص مُشاركة فرحة الانتصار ففى (لوحة ١١) نجد فيلين وجمالين يرقصان ويتعاركان وحولهما أو فوقهما فارسان يُتابعان الموقف . أيضاً فى (لوحة ١٢) أكبر يحتفل بأحد انتصاراته مُمتطياً فيلاً ضخماً يجرى فى ساحة واسعة ، وعلى الجانبين وقف

رجال البلاط والعامّة وحملّة الأعلام يحتفلون ويشاركونه انتصاره .

ومن التّصاوير التي تُمثّل الموكب (انظر لوحة ٢٠) نرى الإمبراطور شاه جيّهان راكباً هودج فوق فيل ضخّم يمرُّ به من خلال بوابة حصن من الحصون التي فتحها واستولى عليها ، وخلفه صف من الأفيال ، وعلى جانبه الأيمن صف من الأحصنة التي رسمت لتكمل موكب الانتصار .

واستنتجت من دراسة هذه المجموعة لتصاوير الموكب والأعياد إلى أنها صورة مُزدحمة صاخبة كثيرة الحركة والانفعال ، جمعت بين الأساليب الفارسية والهندية وبصورة أكبر وأشمل الأساليب الأوروبية . كما أبدع الفنانون القائمون على العمل سواء فى عمل البورتريهات أو تنفيذ التكوينات والزخارف وسط هذا الصخب والازدحام .

كما يضم الكتالوج للمقارنة مجموعة من تصاوير الموكب والأعياد والاحتفالات من فترات لاحقة ، والتي استنتجت منها أنها لم تختلف كثيراً عن سابقتها حيث رأينا التجمعات والازدحام لكافة طوائف الشعب مشاركين الأباطرة والأمراء موكبهم وأعيادهم (انظر اللوحات : ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤) .

لوحة (١١)

- الموضوع : بابر فى أجرا يحتفل بفتح هندستان .
 التاريخ : مغولى هندی - بابر نامه .
 العمل : لمدھا خلا Madha Chela .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 مكان الحفظ : الجزء الأول من صفحة مزدوجة موضحة بالصور فى متحف فيكتوريا وألبرت، لندن 1913 - IM 274 .
 المراجع : Som Orakash Verma: Op. Cit., p. 384, pl. VI .
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

اللوحة عبارة عن الجزء الأول من صفحة مزدوجة وهى تمثل ما تبقى من التصوير ، وربما كان الجزء الثانى النص الذى يحكى قصة فتح الإمبراطور بابر لهندستان ثم وضع النص بالصورة التى أمامنا . .

توضح اللوحة مظاهر هذا الاحتفال الذى تمثل فى قارعى الطبول والصيغان فى الركن الأيسر العلوى يقابلهم فى الركن الأيمن مجموعة من الرجال المبتهجين يقدمون حركات راقصة على دقات الطبول ، ثم يتوسط الصورة اثنان من الأفيال تتشابك رجل أحدهما مع خرطوم الآخر وتدلّى من أجسادهما أجراس معلقة بحبال تمتد على طول الجسد وبالطبع عندما يتحرك الأفيال تصدر هذه الأجراس رنات جميلة تتفق مع حركاتهم الراقصة . . وعلى ظهورهم يجلس فارسان يراقبان حركاتهم وكأنهم مدربين على ذلك . ثم يتقدمهم اثنان من الجمال ذوى الأسنان وأيضاً تداخلا مع بعضهم البعض فى حركة راقصة وكأنهما يتعاركان لا يرقصان لأن بدا كل واحد منهما وكأنه يعرض فخذ الآخر بفكيه . بينما الحراس الذين يراقبون الموقف يهرعون لتخليصهم من بعض .

فى مقدمة الصورة أحد الرجال يحمل صينية بها طعام على رأسه وآخر يحمل قربتين ماء متدليتين من عمود مسنود على عنقه وكتفيه . وأمامه آخر يكشف غطاء أحد القدور الذى يعد فيها الطعام . ورجل يقف مراقباً لاثنين من المصارعين يغطيان فقط النصف السفلى من جسمهما بينما رأسيهما حلقة أو بالأحرى صلعاء . خلفهم يقف رجل آخر يراقب المكان حتى لا يندس أحد محاولاً الدخول أو أنهما ينتظران قدوم الإمبراطور لحضور الاحتفال .

الصورة من عمل مدها خلا ، هذا الاسم كان يقرأ أحياناً مدهو خلا ، على أية حال الاسم بالقراءتين لشخص واحد سواء مدها أو مدهو . . وهو مصور من عصر أكبر . وهذا يتفق مع ما ذكرناه من أن بابر نامة وضحت بالصور فى عهد أكبر كتسجيل للانتصارات التى حققها أجداده وخاصة مؤسسى الإمبراطورية المغولية فى الهند بابر ولتأكيد شرعيته فى الحكم وأحقّيته فى الأراضى المفتوحة ووراثة العرش .

التكوين فى اللوحة جميل ، التعبيرات الواضحة على الوجوه تعبير بحق عن الفرحة والسعادة بالانتصار . . هناك نقش بالفارسية فى الربع الأيسر العلوى للوحة أسفل الموسيقين، وهو جزء من النص الذى ربما يكمله الجزء الثانى من الصفحة .

لوحة (١٢)

الموضوع : أكبر يحتفل بأحد انتصاراته .

التاريخ : أكبر نامه .

العمل : مير طاقى Mir taqi .

المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .

الحفظ : مكتبة شستر بيتى - لندن .

المراجع : Arnold, Sir T. W. and Wilkinson, J.U.S: The library of A

Chester Beaty : Acatologe of the indian - Miniature, 3 Vols,

London 1936, pl. 34 .

(ملونة)

أكبر يمتطى فيلاً ضخماً يجرى برشاقة على أرض واسعة يرفع الإمبراطور يده محيياً الجمهور الذى اصطف على الجانب الأيمن ينتظرون قدومه لتحيته واقفين فى خشوع واحترام . بينما يجرى أحدهم خلف الفيل يمسك قوساً فى يده يحمى به ظهر الإمبراطور خشية أن يعتدى عليه أحد .

على الجانب الآخر وفى مقدمة الصورة يصطف حملة الرايات التى اتخذت ألواناً مختلفة . . وكذلك حملة الدبوس الطويل الذى ينتهى من أعلى بخطاف ذى حدين . وخلفهم حراس آخرون يحملون سلاحاً على كتفهم . وآخر يركب على ظهر فيل أقل حجماً من الفيل الذى يمتطيه الإمبراطور وأيضاً معه سلاح فى يده ويراقب الطريق فى الاتجاه المعاكس .

فى خلفية الصورة تبدو تلال قليلة الارتفاع فى وسطها شجرة تحمل فروعها أوراق كثيفة خضراء وفى أقصى الركن الأيمن العلوى تظهر أسطح لمباني معمارية تعلوها قباب تختلف ارتفاعاتها .

لوحة (١٣)

الموضوع : للاحتفال بمولد الأمير سليم فى فتح بورسكرى (الجزء الأول من صفحة مزدوجة) .

التاريخ : أكبر نامه حوالى ١٥٩٠ م .

العمل : تصوير كيسو الكبير ، تلوين دهرام داس .

المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق - ٢٥ × ٣٧,٥ سم .

مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت لندن 78, pl. 117, no. 2 - 1896, IS .

المراجع : Son Prakasha Verma : Op. Cit., p. 385, pl. VII

Amina Okada: Op. Cit., p. 99, pl. 103 .

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

حرص الأباطرة على تسجيل مولد أبنائهم بالصورة كظاهرة احتفالية بمولد الأمير القادم على العرش لتأكيد شرعية الوراثة والحكم حتى ولو بعد عمر طويل . أحداث اللوحة مصورة فى قاعة الحريم - الحرم ملك - الصورة مليئة بالتكوينات والأشخاص الذين رسموا على أربعة مستويات ، شمل المستوى الأول العلوى الأم والدة وحولها سيدتان من الخدم تقومان على رعايتها وإطعامها حيث إنها لا تقوى على الحركة بعد ذلك خادمة جالسة تحتضن الأمير الوليد عارى من الملابس وملفوف فى ملاءة بيضاء . أمامها طست أو صحن واسع وصف مكون من ثلاث خادومات الأولى تحمل آنية بها ماء وتهم بوضعها فى الصحن والوسطى تحمل بيدها اليسرى شيئاً مستديراً تضمه على صدرها وتشير بيدها اليمنى وتحدث مع الأخيرة التى تحمل ثياب المولود مفرودة على كلتا يديها . .

وفى الشرفة التى تعلو مدخل القصر وتمثل المستوى الثالث من أعلى لأسفل وقف قارعو الطبول والصيغان ونافخو النفير واثنان من الحرس أحدهما يحمل قدراً يبدو به نقود أو قطع ذهبية يقوم آخر بإلقائها للرعاع الواقفين أسفل الشرفة ابتهاجاً بقدوم الأمير الصغير . . وعند باب الشرفة تقف خادمة بيدها صحن كبير ربما به بعض الحلوى تسلمه لأحد الخدم ليقوم بتوزيعها على الناس أسفل الشرفة .

تجمهر الناس الذين يبدو من ملابسهم أنهم فقراء ومحتاجين جاءوا بمجرد سماع النبا ليتلقوا الحلوى والنقود والذهب التى توزع ابتهاجاً بقدوم الأمير . وعلى باب القصر فى

أقصى الركن الأيمن الأسفل وقف حارس يتحدث إلى رجل يبدو أنه أراد الدخول للمباركة .
 اللوحة من عمل كيسو الكبير وتلوين دهرام داس ، يلاحظ بها الحركة الانفعالية السريعة
 والصخب ، كما كان يميز فناني مرسوم أكبر التركيز في الملامح على الضغط النفسى
 والعصبى فأصابتنا اللوحة بالانفعال وشدة التأثير وكأن الحدث حى . . التأثيرات الأوروبية
 واضحة فى اللوحة حيث المناظر الطبيعية فى خلفية المنظر والستارة الكوخ التى تعلو حجرة
 السيدة الوالدة بطياتها وثنياتها ، كذلك الغطاء الذى يغطى السيدة وثنياته . كما وضحت
 التأثيرات الغربية أيضاً فى التضاد فى الألوان بين الفاتح والغامق وتوزيعها بإتقان ودراية تامة
 بتقنية الظل والضوء . على أية حال التصوير رائعة رغم المبالغة فى الانفعالات النفسية
 والشدة العصبى لكن نجح الفنان فى تصوير الحدث وجعل المشاهد يتعاطف معه إيجاباً أى
 شعوراً بالفرحة والابتهاج .

لوحة (١٤)

- الموضوع : أكبر يبلغ بمولد الأمير سليم فى فتح بورسكرى (الجزء الثانى) .
 التاريخ : أكبر نامه حوالى ١٥٩٠ م .
 العمل : تكوينات كيسو الكبير وتلوين شترا .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٥ × ٣٧,٥ سم .
 مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن 79/117 - 1896 - IS. 2 .
 المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 101, pl. 106
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

الجزء الثانى من لوحة مولد الأمير سليم - صورة فى البهو الاستقبالى الواقع فى مدخل القصر .

الصورة مليئة بالتكوينات مثل السابقة فى الخلفية نرى الأسطح العلوية للقصر ومن خلفها تبدو المناظر الطبيعية المتأثرة بالتصوير الغربى .

يجلس أكبر على مقعد يعلو أرضية البهو ويمد يده للرجل الواقف أمامه مسلماً ومتقبلاً منه التهنية بمولد الأمير الذى مسك فى يده مرسوماً ملكياً أو شهادة ميلاد الأمير . خلف الإمبراطور يقف الخدم والحرس منفعلين ومتعاطفين لسماع النبأ . وخلف المبلغ وقف رجال البلاط مشدودين ومنصتين لسماع الخبر مع الإمبراطور . . وأمامهم فى الجهة الأخرى وقف باقى رجال البلاط وموظفو القصر والمقربون من الإمبراطور يشاركونه فرحته وابتهاجه بقدم الأمير الوليد ووقف أمامهم ساق يوزع عليهم الشراب ، بينما وضعت الأوانى على صنيتين كبيرتين وصينية أخرى مغطاة موضوعة أمامهم . فى مقدمة الصورة وقفت الفرق الموسيقية المكونة من أفراد كثيرين منهم من يقرع الطبول ومنهم من ينفخ فى النفير والنأى وآخرين يدقون الدفوف . . وراقصتان فى الوسط تملان يميناً ويساراً تمسكان بأيديهما آلة موسيقية (الكستنت) لعمل موسيقى بها تتوافق مع الحركات التى يؤدينها والشيلان التى على الأكتاف تتمايل معهما . وهناك رجل آخر فى الأمام يرقص بسيف فى يده اليمنى يلتف خلف ظهره وأمامه آخر يرفع دبوساً يمسه بيده اليمنى أيضاً ويمد يده اليسرى محدثاً الحرس الواقفين

أمامه . . . ويجوار سور المدخل وقف طبال يقوم بالنقر على الطبلية بحركات راقصة وخلفه تقف راقصة ترتدى ملابس رقص شفافة التكوينات ثرية ومليئة بالانفعالات والصخب ، والحركات سريعة ورشيقة - الألوان أيضاً فاقعة وغلب عليها الألوان الغامقة التى تتخللها ألوان أخرى فاتحة لعمل تضاد وجذب للمشاهد . . . الأسلوب التصويرى الانفعالى لكيسو الكبير تكرر أيضاً هنا والتأثير الأوروبى واضح ولكن أقل إلى حد ما عن اللوحة السابقة ألوان شترا فاقعة ولم توزع جيداً فى اللوحة . . . فى رأى الجانب الأيسر الواقف فيه رجال البلاط وأتباع الإمبراطور غلب عليه الألوان الغامقة حتى وجوههم بدت سوداء . . . ربما قصد الفنان أنهم واقفين فى الظل . . . على أية حال رغم المبالغة الشديدة فى تصوير الحدث ككل إلا أنه شدنا بواقعيته وأعطانا الإحساس بالبهجة والفرح . . . وأيضاً تعرفنا على أحد المناسبات التى كان يبتهج ويحتفل بها الأباطرة المغول فى الهند وهى ميلاد أبنائهم .

لوحة (١٥)

الموضوع : دربار جهانجير - حفل استقبال .

التاريخ : حوالى ١٦٢٠ م .

العمل : إمضاء مانوهر .

المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .

المقاسات : ١٩,٥ × ٣٤,٥ سم .

مكان الحفظ : متحف الفنون الدقيقة MFA ، بسطون 14. 654 .Inv.

المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 145, pl. 167 .

Yhya Zaka, S.C. Welch: Op. Cit., pl. 28 .

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر - نشرت كلوحة فقط فى المراجع المذكورة .

* أثارت هذه اللوحة جدلاً كبيراً نظراً لكثرة الجمهور الواقف (حوالى ٦٧) فى البهو أسفل الشرفة الجالس فيها الإمبراطور ، خاصاً وأن هذا الجمهور ضم شخصاً أجنبياً يقف فى الركن الأيمن للوحة بالقرب من المدخل خلف السور والفيل الواقف خارج السور . . والأغرب أنه يرتدى زياً كهنوتياً ومندساً بين الجمهور الواقف فى البهو وخاصة أنه الشخص الوحيد الغربى فى وسطهم .

ولذلك ففى رأى أن هذه اللوحة تمثل حفلاً أقامه جهانجير فى مناسبة سنوية احتفالاً بتتويجه . ودعى لهذه المناسبة كبار رجال البلاط والقادة وممثلو الشعب والسفراء الأجانب المتواجدين فى تلك الفترة . كما نرى اثنين من أبناء جهانجير (أمير خور وسلطان) واقفين أمامه ، والثالث يقف أسفل الشرفة وسط الجمهور الواقف رافعاً يديه محيياً الإمبراطور ، بالإضافة إلى رجال البلاط فى الشرفة وأسفلها . الصورة ربما صفحة مزدوجة من مخطوط توزكى جهانجيرى (مذكرات جهانجير) لكن هذا ما وصلنا ، كما أننا نرى إمضاء الفنان فى أقصى الركن الأيمن السفلى عند الفيل الواقف خارج سور المدخل^(١) . وبالطبع تحمل اللوحة الكثير من خصائص وأسلوب مانوهر الفنى مثل التكوينات المزدحمة ، ودقة رسم الوجوه الشخصية ومطابقتها للواقع ، وكذلك الدراية التامة بالطرر الأوروبية

(١) النقش الموجود يقرأ « عمل أكثرهم إخلاصاً للخان زادة » - بعض الباحثين نسبوا العمل لأكثر من فنان معتقدين أن أبا الحسن أحدهم - وآخرين نسبوها لمانوهر تبعاً للأسلوب . انظر : S. P. Verma: Op. Cit., p. 54, pl. 55 .

ويتضح ذلك فى سقف الشرفة التى حملت زخارف وألوان غريبة بالإضافة إلى صورة فرجن مارى^(١) تتوسط السقف أعلى رأس جهانجير وكذلك كتل السحاب المتموج الظاهر خلف الشرفة ، الأعمدة وتيجانها وقواعدها ، ونقوش سور الشرفة كل ذلك تأثيرات أوروبية واضحة أبدع الفنان مانوهر فى إظهارها .

وهويته الهندية تتضح فى تصوير الإمبراطور بملابسه وحليه وكذلك أبنائه ورجال بلاطه الواقفين خلفه وأمامه وأحدهم يمسك ما يشبه التاج أو العمامة وربما لتقديمها للإمبراطور كإعادة تجديد تتويجه على العرش فى هذا الحفل الوقور . أيضاً الجمهور الواقف أسفل الشرفة بملابسهم وعماماتهم وهويتهم الهندية الواضحة فى سحنهم « كما برع الفنان فى رسم الحيوانات (حصان ، فيل) التى تنتظر مع فرسانها خلف سور المدخل » .

(١) كتب أرنولد : أن صور فرجن من المحتمل منقولة عن صورة أخرى Luhe فى Borghese Chapel in Rome .

لوحة (١٦)

- الموضوع : الإمبراطور جهانجير فى نافذة الجاروكة .
 التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٢٠ - جهانجير نامه .
 العمل : منسوب لأبى الحسن (نادر الزمان) .
 المادة : ألوان مائية معتمدة وذهب على الورق .
 المقاسات : ٩, ٥٥ × ١, ٣٥ سم (الصفحة) ، ٢٥, ٣١ × ٦, ٢٠ (الصورة) المساحة ١٤١ .
 مكان الحفظ : مجموعة صدر الدين أغاخان الخاصة ، جنيف .
 المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 182, pl. 216, det. p. 180 - 181 .
 - Anjan Chakraverty: Op. Cit., p. 141 - 142 - pl. 105 .
 - Martin: Op. Cit., Vol. 2, pl. 216 left.

النشر : تفاصيل اللوحة تنشر لأول مرة (١٦ أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز) .

يمثل هذا الحفل أو الجمع طقساً من طقوس البلاط المغولى الهندى ، ربما كان يحدث يومياً أو على فترات منتظمة كتقليد متعارف ومتفق عليه بين الإمبراطور ورجال بلاطه وجمهوره .

المنظر ليس غريباً أو فريداً لأننا شاهدناه من قبل فى حفلات الاستقبال أو الدريار التى ذكرناها قبلاً وكثرت فى عهد جهانجير وزادت انتشاراً فى عهد خليفته شاه جيهان .

صور الفنان أبو الحسن (نادر الزمان) جهانجير مطلاً من أعلى نافذة فى واجهة القصر يعلوها برج صغير وخلفها مجموعة من المنازل متساوية المستوى (انظر التفاصيل لوحة ١٦ د تنشر لأول مرة) . . وعلى الجانبين نافذتان يطل منهما اثنان من أبناء الإمبراطور . اصطف رجال البلاط أسفل الشرفة خمسة منهم أمام النافذة مباشرة يتلقون الأوامر من الإمبراطور (انظر ١٦ د) وعلى مستوى أقل فى الجانب الأيسر خمسة آخرين يستمعون للأوامر أما على الجانب الأيمن اثنان آخران منصتان وخلفهما وقف الحرس وحملة الأعلام (انظر التفاصيل لوحة ١٦ د ، وتنشر لأول مرة) .

أسفل الشرفة التى يقف فيها رجال البلاط فى الوسط مدخل صغير يجلس فيه رجل (من القرفصاء) . أسفل هذا المدخل نقش « عمل نادر الزمان المتواضع [أبو الحسن] »^(١)

S. P. Verma: Op. Cit., p. 53, pl. 39 .

(انظر ١٦ أ ، ب تفاصيل تنشر لأول مرة) توجد نقوش أخرى عبارة عن أسماء رجال البلاط الواقفين فى الشرفة أسفل جهانجير مباشرة كتبت على تنوراتهم أو أطراف أحزمتهم حيث إنهم واقفين طبقاً لمراتبهم ومكانتهم داخل البلاط (انظر التفاصيل لوحة ١٦ ب) .

مجموعة الرجال الواقفين على الأرض على الجانبين ضمت رجال البلاط ، وجمهور من العامة ، وأجانب وموسيقيين يتقدمهم صف من قادة الجيش أيضاً ذكرت أسماءهم على ياقات ملابسهم تبعاً لأهميتهم » (انظر التفاصيل لوحة ١٦ هـ ، ز) .

يتدلى من البلكونة العلوية على جدار القصر حبل مثبت به مجموعة من الأجراس ويستمر فى سيره ويبدو أنه معلق فى جهة أخرى يمين القصر . أطلق جهانجير فى مذكراته على هذا الحبل « سلسلة العدالة » فكتب :

« من يشعر بالظلم ، يأتى ويجذب هذه السلسلة بقوة لتحدث ضوضاء وجلبة

تثير انتباه القائمين على تنفيذ العدالة .. وهناك أخرى مثبتة عند أسوار حصن

Shah Bury فى أجرا ، وأيضاً للرسائل المتبادلة على ضفاف النهر »^(١) .

بمرور الوقت فقدت سلسلة العدالة أهميتها ، ونرى فى الصورة الحارس يضرب رجلاً بعصاته لأنه حاول دق الجرس .

أهم ما يميز هذه التصاوير الاحتفالية هو مراعاة المراتب المتسلسلة فى البلاط المغولى حيث الأهمية الأولى تعطى للإمبراطور وأبنائه ثم يليهم رجال البلاط .. وحتى بين رجال البلاط من هم أعلى مرتبة من الآخر فربما كان صفهم يبدأ بالمهم ثم الأهم بل درجات السلم أو الشرفات التى كانوا يقفون فيها كانت ترتبهم حسب الأهمية ، ثم يليهم فى الأهمية قادة الجيش يليهم الحرس والخدم والفرسان (انظر ١٦ أ) . وفى لوحتنا هذه راعى الفنان أبو الحسن هذه المراتب وصفهم حسب أهميتهم ، ولم يكتف بذلك بل راعى أيضاً نسبه المعمارية وأشخاصه الآخرين الأقل فى الأهمية حتى فى ملابسهم تفاوتت من شخص لآخر ، وفى هذه التركيبة المركبة المعقدة لم ينس الموسيقيين وحركاتهم وكأنهم يعزفون ويطربون الواقفين (التفاصيل لوحة ١٦ ر) . وخلفهم ظهر مجموعة من الأشخاص الأجانب أحدهم يرتدى ما يشبه السارى والآخر نصفه العلوى عارى من الملابس . ولم ينس الفنان أن يرسم الفيل وفوقه سائس وزينه بجرس معلق فى عنقه . (انظر التفاصيل ١٦ ج) .

إذن اللوحة مليئة بالتكوينات التى تبدو معقدة بعض الشيء ولكن لم يقف ذلك حائلاً دون إبداع وتميز الفنان أبو الحسن الذى استحق لقب نادر الزمان الذى منحه إياه الإمبراطور جهانجير .

(١) Anjan Chakraverty : Op. Cit., p. 141 (from : Jahanger : Tazuk - i - Jahangiri, tr. A. Rogers, ed. H. Beveridge, London 1904 - 14, repr. 1989, vol. 1, p. 7) .

لوحة (١٧)

الموضوع : جهانجير يحتفل بتوديع الأمير خورام لمعركة ميور فى ١٦١٤ م .

التاريخ : حوالى ١٦٣٥ م - بادشاه نامه .

العمل : بلشند .

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٤٥,٥ × ٢٨,٥ سم .

مكان الحفظ : المكتبة الملكية ، قلعة وندسور MS. P. 86 fol. 43 V .

المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 28, pl. 28 .

S. P. Verma : Op. Cit., 75, no. 26, pl. XXXI .

يؤكد المنظر شدة ولاء الأبناء للأباء وأيضاً العاطفة المتبادلة بين الأب والابن . . وقد صنفنا هذه اللوحة ضمن مظاهر الاحتفال لأنها بالفعل فى نظرى مشهد احتفالى توديعى للأمير بطل ذاهب للحرب ليعود منتصراً ويؤكد شرعية انتقال العرش له بعد أبيه بما أنه حقق بطولة لم يسبقه فيها أحد من إخوته الآخرين .

الصورة من عمل بلشند ويؤكد ذلك النص المكتوب على جدار أسفل العرش : الخانة اليمنى « خادم البلاط » الخانة اليسرى « عمل بلشند » وزيادة فى التأكيد نجد أسفل اللوحة فى أقصى الركن الأيمن الشخص الواقف ويده لوحة كتب عليها شبه بلشند هو نفسه بلشند . صور بلشند الأمير الشاب خورام منحنيًا بينما أبيه يضمه بشدة على صدره ليقبله من رأسه مودعًا إياه متمنيًا له التوفيق فى المهمة التى أرسل لها . يرى خرام متمنطقًا سيفه وخوذة الحرب هذا يدل على استعداداته التام للمعركة .

يجلس الإمبراطور فى شرفة القصر ، يقف خلفه تابع أو رجل من رجال البلاط وخلفه اثنان آخران فوق العرش صورة أبيه أكبر معلقة على الجدار المزخرف حول الصورة من الجانبين بأطراف مربعة رسم داخلها فازات بأشكال وألوان مختلفة . وأسفل الجدار رسوم عرضية يلف حولها إطار وبها زخارف نباتية ووريدات وأوراقها وسيقانها بألوان مختلفة .

باقى رجال البلاط وحملة الأعلام وقادة الجيش يقفون أسفل العرش رافعين أيديهم وكأنهم يودعون الأمير ويدعون له بالنصر والعودة بالسلامة إلى أرض الوطن .

خارج السور وعند البوابة يقف الحراس والخدم بالإضافة إلى السائس الذى يمتطى فيلاً يبدو ضاحكاً ومزركشاً عند عنقه وعلى رأسه كما وضع غطاء فخم على ظهره . أيضاً المصور الذى وضع لوحاً تحت إبطه الأيسر كتب عليه (شبه بلشند) أى صورة شخصية لبلشند .

اللوحة مليئة بالتكوينات البسيطة وليست بها أى تعقيدات لا فى الحركات ولا الانفعالات التى بدت هادئة ولا فى الزخارف التى استخدم الفنان منها أبسطها ، حتى سور المدخل لم يكن سوى خشب معشق فى بعضه أيضاً المظلة التى تعلو رأس الإمبراطور تحمل من الداخل زخارف أرابيسك ويحملها عمودان طويلان بدون أى زخارف أو تعقيدات . الألوان أيضاً منسجمة ليس بها أى تضاد أو تنافر وواضحة وصافية .

لوحة (١٨)

- الموضوع : حفل استقبال شاه جيهان وهو عائد منتصر من معركة حربية .
 التاريخ : مغولى هندی - حوالى ١٦٤٠م - بادشاه نامه .
 العمل : نقش على الكرسي الصغير الموضوع أمام العرش (عمل الفقير المعدم ميران).
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 مكان الحفظ : المكتبة الملكية ، قلعة وندسور no. 773, f. 49 .
 المراجع : S. P. Verma : Op. Cit., 410, pl. XL .
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

ربما هذه اللوحة هى الجزء الثانى من الصورة السابقة التى تمثل الأمير خورام ذاهباً إلى المعركة ، ونحن الآن بصدد صورة تمثله عائداً منتصراً من معركة .
 المقصود من عمل الصورة بالطبع تأكيد شرعية الحكم وأيضاً إثبات أحقية الأباطرة المغول فى الأراضي المفتوحة .

اللوحة من عمل - ميران الذى كتب نقشاً على كرسي الأقدام الموضوع أمام العرش يقرأ « عمل الفقير المعدم ميران » كما أن فى الركن الأيمن هناك رجلين واقفين أحدهما المصور ميران نفسه ويعرف ذلك من اللوح الذى يمسكه بين يديه ربما صورة شخصية له^(١) .

الإمبراطور فى الشرفة واقفاً بجوار عرشه يستقبل ابنه المنتصر ويضمه إلى صدره ويقبله فى جبينه فرحاً ببطولته . أسفل البلكونة يقف صفوف من رجال البلاط متواجهين يتقدمهم فى الصف الأول جهة اليسار رصف من حملة النياشين والخناجر والهدايا الأخرى موضوعة على صوانى يحملونها على أيديهم لتقديمها للأمير المنتصر . أمامهم فى الركن الأيمن أيضاً الفيل الذى شاهدناه فى اللوحة السابقة فوقه السائس يمسك دبوساً مسنوداً على رأس الفيل .

معروف عن أسلوب بلشند أنه كان متأثراً بالأساليب الغربية ويتضح ذلك فى زخارف المظلة التى تعلو عرش الإمبراطور كذلك الأعمدة بتيجانها وقواعدها الضخمة التى تسند البلكونة هذه بالإضافة إلى الفخامة والأبهة الملكية . أسلوبه الهندى يتضح فى التصاوير

(١) اللوحة التفصيلية (للمصور) فى :

S. P. Verma : Op. Cit., p. 411, pl. XLI.

الشخصية للإمبراطور والأمير الشاب كذلك رجال البلاط المحتشدين فى البهو ، رغم أن الجمود سيطر على ملامحهم إلا أنه ربما لجلال ورهبة الموقف .

التكوينات فى اللوحة بسيطة وراعى الفنان أن يكون الازدحام فقط ممثلاً فى كثرة عدد الأشخاص المرسومين ، وتركزت الزخارف فى المظلة أو المظلات التى تعلو العرش ، حتى الجدار لم يزخر به إلا بفارة بها زهور بسيطة الأوراق والفروع . حتى السجادة التى تغطى البهو بها زخارف نباتية بسيطة ولم يستخدم فيها الفنان إلا ألوان قليلة لم ينوع فيها . تنوعت ملابس رجال البلاط فبعضها مقلّم بخطوط طولية والأخرى مزركشة بألوان خفيفة ، والبعض الآخر يرتدى ملابس ذات لون واحد . أيضاً تنوعت أشكال العمامات أو أغطية الرأس من رجل لآخر .

لوحة (١٩)

الموضوع : جهانجير جالس تحت مظلة محاطاً برجال البلاط ، أمامه ثلاثة رجال دين (احتفال بأحد الأعياد) .

التاريخ : مغولى هندى ، القرن السابع عشر .

العمل : النقش لجفردهان (النص غير منشور) .

المسادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .

مكان الحفظ : متحف الدولة ببرلين .

المراجع : Ernst Kühnel : Miniaturmalerei in Islamischen orient., Berlin 1923,

pl. p. 110 .

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

موضوع الصورة احتفال جهانجير بأحد الأعياد . أعد لهذا الاحتفال مظلة ضخمة فى ساحة القصر الخارجية تحملها أعمدة ، يجلس الإمبراطور على ركبته فى مكان مرتفع عن الأرض قليلاً على سجادة صغيرة موضوعة فوق أخرى ضخمة تغطى المكان ، وإلى جواره يجلس أحد أبنائه على سجادة صغيرة أخرى وضعت فى مستوى متأخر قليلاً عن مكان جلوس الإمبراطور . أمام الإمبراطور يجلس ثلاثة ملتحين راكعين فى خشوع ورهبة . . يحيط بالإمبراطور من ثلاثة جوانب رجال البلاط . بعضهم واقفاً على درجات السلالم والآخرين راكعين .

خارج جدران القصر وبوابته الخشبية الضخمة يقف الحراس فى الجانب الأيمن ، بينما يجلس بعض أفراد من الشعب والعامة فى الجانب الأيسر وأيضاً راكعين ربما ينتظرون الدور للولوج داخل القصر لتهتة الإمبراطور بالعيد الذى أقيم من أجله الاحتفال واحتشد له هذا الجمع الغفير من رجال البلاط ورجال الدين وجموع الشعب .

العيد المحتفى به يبدو أنه دينى مثل عيد الفطر أو الأضحى وذلك من كثرة الملتحين أو رجال الدين ولأن طابع الهدوء الذى اتسمت به اللوحة يؤكد ذلك ، كذلك الإمبراطور وابنه وجمهور الحفل جلسوا جميعاً راكعين خاشعين مما صبغ اللوحة بالضبعة الدينية . الملاحظ أيضاً أن الفنان لم يقم بتصوير أى نوع من الفرق الموسيقية التى دائماً ما كانت تصاحب

مجالس الأباطرة وحفلات الاستقبال والأعياد غير الدينية وهذا يؤكد أن العيد رسمى ومصطبغ بالصبغة الدينية.

بالطبع النص غير المقروء جعل من الصعب التأكد بأنها من عمل جفردهان ، لكن أسلوبه يتضح فى الواقعية الشديدة فى رسم الصور الشخصية وخاصة رجال الدين المسلمين وهذا يؤكد اهتمامه الشخصى بالموضوعات الدينية خاصة أنه قام بعمل تصاوير عديدة للزهاد والنسك والصوفيين^(١) . . أيضاً كان متفوقاً فى عمل الصور الشخصية للأباطرة ورجال البلاط ورجال الدين ، وليس أدل على ذلك من الصورة التى نحن بصدددها الآن وذلك التجمع الرهيب وهذا الشبه الواضح فى الملامح ، وإضافة جو من الرهبة والخشوع يتناسب مع المناسبة التى نفذت من أجلها اللوحة .

(١) انظر لوحات :

Amina Okada: Op. Cit., p. 38 pl. 38, p. 188 pl. 222, p. 189 pl. 223

لوحة (٢٠)

- الموضوع : موكب داراشيكو - وهو يمتطى فيلاً .
 التاريخ : مغولى هندی - حوالى ١٦٤٠ م .
 العمل : غير موقع .
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق - كتابات على الإطار الداخلى (صور داراشيكو)
 المقاسات : ٣٤,٥ × ٢٤,٣ سم .
 مكان الحفظ : متحف الدولة ببرلين fol. 15, 4596 I .
 المراجع : Enderlein : Indische Albumblätter, Leipzig 1979, Tof. 31.

تمثل اللوحة داراشيكو جالساً فى هودج على ظهر فيل ضخم . معه على ظهر الفيل السائس الذى يجلس عند رقبة الفيل أمام الإمبراطور وخادم يجلس فى نفس الهودج خلف الإمبراطور ويقوم بالتهوية للإمبراطور بمنشة يرفعها لأعلى بيده اليمنى .

قام الفنان بعمل زينات كثيرة للفيل حول عنقه وحول رأسه من أعلى وحول أرجله ، وضع بساط قطيفة متعدد الألوان ، الإطارات تحمل زخارف نباتية بسيطة . للهودج ظلة مقببة فوق رأس الإمبراطور وظلة أخرى أمامية مستطيلة فوق رأس السائس . خلف الإمبراطور صف من الأفيال ركب فوقهم فرسان من حملة الأعلام ، يحيط بالإمبراطور عند مقدمة اللوحة فرسان بعضهم مترجلاً وآخرين يمتطون أحصنة ، ويبدو أنهم يشكلون خط دفاع وحماية لموكب الإمبراطور ضد أى اعتداء يمكن أن يحدث له من هذا الجانب . والذى يؤكد ذلك أن بعضهم يحمل عصى ضخمة كما أن اتجاه الوجوه للجهة المعاكسة لخط سير الموكب يؤكد أنهم يراقبون شيئاً ما ويحملون موكب الإمبراطور .

الفيل يتجه للدخول من باب ضخم ربما باب القصر أو حصن أو قلعة وخاصة أن السور فى خلفية اللوحة يشبه أسوار الحصون والقلاع . احتمالاً الموكب يمثل احتفالاً بانتصار واستيلاء الإمبراطور على أحد الحصون متقدماً للأمام ليؤكد هذا الفتح والنصر العظيم .

اللوحة بها ترقب وانتباه ، وتبعث على القلق والاهتمام خاصة لدى المجموعة التى تمثل خط الدفاع والمراقبة عند مدخل الحصن أو القصر ، كما أن حركتهم سريعة ولافتة .

الفيل الذى يمتطيه الإمبراطور رشيق ويبدو مندفعاً فرحاً داخلاً إلى ساحة الحصن أو القصر مكماً لفرحة الإمبراطور ومرافقيه بالنصر .

اللوحة خالية من أى رخارف أو تصاوير اللهم إلا الزينات التى تزين بها الفيل فى أغشية الظهر والهودج والمجوهرات حول الرأس والعنق وعند الذيل .

الفصل الثالث

تصاوير سرحات الصيد

الفصل الثالث

تصاوير سرحات الصيد

كانت تصاوير رحلات الصيد من الموضوعات المحببة لدى الأباطرة المغول ، كما أن ممارسة الصيد برّاً وبحراً كانت هواية مفضلة وكثيراً ما قام بها الأباطرة فى أوقات فراغهم دون أى اعتبار للمخاطر التى يُمكن أن يواجهوها ، مصطحبين معهم نُخبة مُختارة من كبار رجال البلاط وأبنائهم وخدمهم مدججين بأسلحة وأدوات الصيد^(١) . قد تستغرق الرحلة ساعات قليلة ، أو يوماً كاملاً ، وأحياناً أياماً . هذا كان يتطلب نصب الخيام وعمل استطلاعات للمكان ودراسة الطبيعة من حوله والحيوانات والطيور التى تسكن المكان ، تحديد نوعية السلاح والأدوات التى يتطلبها الصيد قبل إخبار الإمبراطور بموعد الرحلة بوقت كاف ليقوم هو باختيار من سيصاحبه فى هذه الرحلة من النُخبة . . كذلك إطلاع القائم أو المسئول عن الرسم الملكى ليعين من سيقوم بتسجيل هذه الرحلة من بين الكتبة والرسامين والمزوقين ، ثم عرض القائمة على الإمبراطور ليختار منها من سيقوم بهذه المهمة الشاقة ، أيضاً لابد أن يتوفر فيه شروط تلبية رغباته وتنفيذها بالدقة والإتقان الذى يُنشده الإمبراطور .

لذلك كانت تصاوير سرحات الصيد من أمتع موضوعات تسليات البلاط وألقت الضوء على هواية مُحبة جداً لدى الأباطرة المغول فى الهند . ربّما هناك عوامل ساعدت أيضاً على نجاح المصورين فى عمل مجموعات كثيرة من تلك التصاوير بدقة وإتقان تتمثل فى طبيعة المغول وأصولهم الرعوية والبدوية القائمة على الترحال والتنقل من مكان لآخر ، كذلك طبيعة الأرض التى استولوا عليها بفتوحاتهم وشرعية حكمهم على هذه الأراضى المفتوحة الشاسعة الامتداد التى اشتملت على مناظر طبيعية وغابات كثيفة الأشجار وصخور مُمتدة متنوعة بين شدة الانحدار وشدة الارتفاع تحصر بينها مُنخفضات وربما كهوف تحتمى فيها الحيوانات . كذلك طبيعة الجو الذى كان بالطبع يؤخذ فى الاعتبار عند القيام بتلك الرحلات فى أوقات مُعينة فى السنة يكون الجو فيها مُناسباً للصيد . وبالطبع التنوع الشديد فى الحيوانات البرية التى تواجدت فى هذه المنطقة بحكم الطبيعة والمناخ فهناك حيوانات للصيد ،

(١) انظر تصاوير صيد أخرى فى :

Amina Okada: Op. Cit., p. 54 - pl 45. p. 127 - pl. 137, p. 133 - pl. pt. 152 - 153 .

وأخرى يصطاد بها . . فاعتاد الأباطرة صيد الظباء والغزلان وأحياناً الأسود أو النمر . . أما الحيوانات التى يُصطاد بها فكانت الفهود الصيادة^(١) (لوحات ٢٢ ، ٢٤) والكلاب (لوحات ٢١ ، ٢٢) كما كانت تُستخدم الأفيال والأحصنة والأبقار (لوحات : ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥) فى التنقل وحمل الأغراض أو الصيد السمين . ومن الطيور استخدم البار (لوحات ٢٤ ، ٢٩) أيضاً فى الصيد فغالباً ما كان يحمله الأباطرة ومرافقيهم معهم فى الصيد . هذا بالنسبة لصيد البر ، أما فى البحر فكانوا يصطادون البط البكىنى أو الصينى وطائر اللقلاق الذى كثر فى هذه المنطقة (لوحة ٢٩) ، وبالطبع الأسماك (لوحة : ٢٣) .

وتكمن مشكلة هذا النوع من التصوير فى منفذى هذه التصاوير أى الرسامين والمزوقين الذين فيما يبدو كان يصعب عليهم إتمام لوحاتهم بنقوش أو كتابات . نظراً لطبيعة هذا النوع من التصوير الذى تطلب سرعة فى الإنجاز وواقعية وطبيعية شديدة فى التنفيذ فى نفس مسرح الحدث دون الرجوع إلى الرسم إلا لعمل الإنجازات الأخيرة لإتمام التصويرية وسرعة عرضها على الإمبراطور . . ففى الأنواع الأخرى من التصاوير كان اسم المصور والمزوق يوضعان فى أى مكان سواء ظاهراً أو غير ظاهراً ، لكن غلب على تصاوير سرحات الصيد ندرة وجود أى توقيعات أو إمضاءات . ربما لأنها كانت تُنفذ فى مكان خارج إطار المدينة ثم تُعرض على الإمبراطور أو الكتاب خانة ويُعطى موافقته عليها فيسهوا على الفنانين كتابة أسمائهم عليها لسرعة ضمها للألبومات أو المجموعات الخاصة بالإمبراطور . . على أية حال المجموعة التى عُرِضت هنا بعضها يحمل أسماء أصحابها وبعضها نسب لرسامين طبقاً لمقارنة الأسلوب والتاريخ والإمبراطور المصور مع تصاوير أخرى لنفس الفنان عليها توقيع وتاريخ ومنسوبة بالفعل لفنان بعينه طبقاً للنقش .

(لوحة ٢١ - ٢٢) صفحة مزدوجة : الصفحة الأولى من عمل مسكين (أو مسكينا)، والصفحة الثانية التكوينات لمسكين ، والتلوين لمصور . ومن المصورين الآخرين الذين تخصصوا فى تصاوير سرحات الصيد الفنان عبد الصمد فى (لوحة ٢٤) عليها نقش يُذكر أنها من عمل خواجه عبد الصمد ، وبالطبع تنتمى لوحته هذه إلى الأسلوب الكلاسيكى للمدرسة المغولية الهندية حيث إنه نفذها فى أواخر مُزاولته لمهنة التصوير ، ويتضح ذلك فى الواقعية الشديدة فى رسمه لساحة الصيد والحيوانات التى يُمكن أن توجد بها وهى الظباء

(١) كانت الفهود الصيادة تستخدم فى إيران والهند لصيد الظباء والغزلان ، كانت تؤسر وتُروض وترويضاً كافياً ثم تُحمل على مخفات أو مؤخرات الأحصنة لمكان الصيد ، ثم يُطلق سراحها للقتل ويسبب سرعتها الفائقة كانت تصطاد الفريسة بسهولة . انظر : S. R. Canly: Op. Cit., p. 132, pl. 99 .

التي كانت تُصَاد بالكلاب . أيضاً الصخور وارتفاعاتها وما تحصره بينها من مُنخفضات كانت ملاذاً للظباء المذعورة ، وليس بها أى تأثيرات أوروبية التي اختفت تماماً في تصاويره المبكرة ، ونراها هنا طفيفة في تحديدات الصخور وبعض الشُجيرات المحصورة بين الصخور والتلال العالية في خلفية ومقدمة اللوحة .

أما (لوحة ٢٦) فقد أعطتنا فكرة واضحة عن طريقة إعداد الفهود الصيادة وترويضها للصيد ، فكانت تُصَاد ثم تُعصب العينين وتوضع على حصيرة تمهيداً لوضعها على محفة لنقلها إلى الحظائر الملكية ، ويعهد بها لأحد المُدربين أو ربّما كان يقوم الإمبراطور نفسه بتدريبها وترويضها وإعدادها للصيد . وفي موعد الصيد تُحمل على المحفات أو العربات التي تجرّها الثيران ثم تُطلق في ساحات الصيد ، نظراً لسُرعتها وانطلاقها وراء الفريسة تصطادها بسهولة .

النقش الموجود على صخرتين صغيرتين أعلى رأس أحد العجلين وبجوار السائس يؤكدان العمل لـ « أقارضا - خادم الأمير سليم » حين كان في الله أباد . ويبدو أن الفنان كان مُفضلاً لديه ، وعهد إليه بعمل تصاويره الشخصية ، وأن يوقع عليها بخادم أو غلام بادشاه سليم أى قبل أن يصبح إمبراطوراً وفيما بعد لقب الفنان نفسه بأقارضا الجهانجيري ، وهذا يدل على شدة قربه من الإمبراطور وتعلُّق راعى الفنان بأسلوبه . تتضح باللوحة تأثيرات غربية في تحديدات الصخور والأشجار باللون الأسود الغامق ، كما أن الخلفية شديدة التأثير بالأساليب الأوروبية حيث ظهرت البنايات في الركن الأعلى جهة اليسار كمنظر طبيعي تتخلله شجيرات بين كُل عمارة وأخرى ، وجهة اليمين ظهرت السُحب تتخللها خطوط باللون الأزرق الغامق .

أما (اللوحتان ٢٧ - ٢٨) فهما نُسخة من تصويرة لجهانجير وابنه بارفيز يصطاد أسداً ينقض على رجل من الأتباع ، وفي رأي أن هذا الأسد لم يقصد صيده وإنما الأسد الجاسم على رجل من الأتباع ، والآخر الذي ظهر خلف الإمبراطور يهجم على آخرين ظهر فجأة للإمبراطور ومُرافقيه الذين خرجوا لصيد ظباء . حيث ظهر أحد الظباء يجرى مذعوراً في مقدمة الصورة خوفاً من كلب صياد ، وبط يبدو في مجرى مائي ضيق في أسفل اللوحة . فكانت مُفاجأة مُروعة أُرهبت وأزعجت الموجودين كُلهم وغيرت خُططهم لصيد أنواع أخرى من الحيوانات إلى صيد أسود . . على أية حال اللوحة من عمل فروكح خوردخلا أو فروكح خلا وأى كان هو فنان واحد أو اثنين ، بما أن النقش على أحد النُسخ

يؤكد أنه لفروكح فهو أبدع فى تنفيذ العمل بواقعية شديدة وكانت لديه دراية واضحة بالتصوير الغربى حيث حدد كتل الصخور بخطوط دقيقة بين كل صخرة وأخرى ، وكذلك صور الشجر المائل جذوعاً وفروعاً مغطاة بأوراق كثيفة لا تترك فراغاً ، السماء عبارة عن خط أو شريط عريض أزرق غامق ، الأشخاص منفعلين ومشدودين مما يحدث أمامهم ، حتى الحيوانات مذعورة وتحاول الهروب من الساحة .

أما بالنسبة (للوحة ٢٩) الأخيرة فى هذه المجموعة تنشر لأول مرة منظر صيد بط بكينى وطائر اللقلاق ، رحلة صيد أو موكب نُزهة فى النهر لا تفرق .. اللوحة مُعبّرة من الصعب نسبتها لأى فنان وخاصة أن تكرارها نادر ، ولم أرى مثيلاً لها حتى يمكن مقارنة الأسلوب ونسبتها لفنان بعينه . على أية حال لا زال المجال مُتاحاً للبحث والتدقيق ، وكان من الصعب استبعادها نظراً لانتمائها للمدرسة المغولية الهندية للتصوير ، ويؤكد ذلك وجود الإمبراطور شاه جيهان وابنه الأمير داراشيكو . فقامت بدراستها والتعليق عليها ، وتوصلت إلى أنها تُمثل تسلية من تسلّيات البلاط المغولى المُمتعة ، كما أقبل عليها الأباطرة رغم مشقتها وعناء الخروج إليها فى مراكب خصصت للنُزهات البحرية والصيد ، بالطبع فى أوقات مُعينة من السنة تتطلب صفاء الجو وخلوه من الغيوم التى تُسبب الأمطار ، وأيضاً هدوء النهر وعدم ارتفاع منسوبه حتى لا يكون الإمبراطور ومن معه عُرضة للمخاطر والأهوال والكوارث الطبيعية . أيضاً لابد أن يكون موسم تكاثر البط البكينى وطائر اللقلاق مُتزايداً ليكون الصيد جميلاً والنزهة رائعة .

وتمثل (اللوحات : ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥) مناظر صيد من فترات لاحقة وضعت فى الكتالوج للوقوف على مدى التطور الذى حدث فى التعامل مع هذه الموضوعات المصورة فوجدنا باللوحة ١٣٢ منظر صيد نسائى وهو منظر فريد لم نصادفه من قبل وألقى ضوءاً على ملابس الصيد النسائية وآلات الصيد وعلاوة على ذلك الجرأة والشجاعة والإقدام على الخروج للصيد للتسلية وقضاء وقت ممتع فى الصيد دون مشاركة الجنس الآخر الذى توقفت عنده موضوعات التصوير ولم تحصل حتى فى أى من التصاوير السابقة على مشاركة الجنس اللطيف فى أى من رحلات صيد الرجال .

لوحة (٢١ - ٢٢)

- الموضوع : أكبر يصطاد بالقرب من لاهور .
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - أكبر نامه حوالى ١٥٩٠ م .
 العمل : تكوينات مسكين ، ألوان منصور .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٥ × ٣٧,٥ سم .
 مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن IS. 2. 1896, no. 56/117 .
 المراجع : Yhya Zaka & S. C. Welch : Op. Cit., see pls.
 Amina Okada: Op. Cit., p. 133, pl. 147 .
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

اللوحة هى صفحة مزدوجة، وهى لأكبر يصطاد بالقرب من لاهور.. فى الواقع المنظر يمثل معركة صيد حقيقية ، كأن أكبر أعد لها مسرحاً ضخماً وجهاز لها جمهوراً متفرجين وممثلين مشاركين فى سيناريو الصيد وخيمة جهزت بكل احتياجات المعركة وسياج فسيح لحصر الحيوانات المدعورة داخله لسهولة اقتناصها ، وبالطبع حيوانات استخدمت فى القنص مثل الفهود الصيادة وحيوانات أخرى فريسة القنص مثل الغزلان تجرى هنا وهناك مدعورة.. يتوسط الإمبراطور أكبر ساحة الصيد على ظهر حصان أبيض مدججاً بأسلحة الصيد ، والغزلان تهرب أمامه يأساً فى حركات سريعة وبرشاقة لم ير مثلها من قبل ولا من بعد فى أى لوحة أخرى .. أمامه بالقرب من الخيمة رجل جالس على ركبتيه يقوم بالإمساك بالغزلان التى تسقط ضحايا فى ساحة الصيد . خلفه مجموعة أخرى من الرجال يقومون بسلخ فريسة أخرى بعد تعليقها من رجلها فى جذع شجرة معلق على كتفى رجلين وحولهم أيضاً مجموعة أخرى من الغزلان تنتظر دورها فى السلخ . ورجل آخر بالقرب من سور ساحة الصيد فى أعلى الصورة يمسك بفهد يقوم بإزعاج الغزلان وتخويفها ليسهل صيدها . داخل السور أيضاً رجلان أحدهما يمتطى حصاناً ويده سهم يصطاد به والآخر راكباً عربة تجرها بقرتان وحشيتان ويبدو أنه تجمع فيها الصيد الثمين من الغزلان . وخارج السور وداخله هنا وهناك مجموعات من الرجال التى تراقب الموقف وفى وضع استعداد انتظاراً لأوامر الإمبراطور بالتقدم والمساعدة فى الصيد .

الصورة من تكوينات الفنان مسكين الذى تخصص فى رسوم الحيوانات ، سابقاً فى هذا التخصص عن الفنان منصور الذى قام بتلوين اللوحة . . على أية حال كلاهما أبدع فى إخراج هذه اللوحة الرائعة تكويناً وتلويناً . فمسكين تفوق فى إظهار الحركة الرشيقية المذعورة للحيوانات ، أيضاً الانتباه اللافت لفهود الصيد التى وضحت منتبهة ومتيقظة تتحين فرصة الصيد الثمين ، كما بدا الإمبراطور منفعلاً ومهتماً وغير مكترس بما يحدث حوله ، وصب جم اهتمامه فى الصيد موزعاً الأدوار بعناية على مشاركيه فى هذه الرحلة .

كما تفوق منصور فى توزيع الألوان ، والتنويع فى تلوين الحيوانات ، فالفهود الصيادة بعضها منقط والبعض الآخر مقلّم كذلك الغزلان بعضها اتخذت لوناً واحداً سادة والبعض الآخر لونين وتنقيط . . كل ذلك أكسب اللوحة واقعية وتناغماً رقيقاً .

لوحة (٢٣)

الموضوع : صيد سمكة كبيرة بشبكة (الصياد غير قادر على سحب شبكة بها سمكة عملاقة) .

التاريخ : حوالى ١٥٩٥ م ، من بستان سعدى .

العمل : إمضاء مانوهر .

المادة : ألوان مائية على الورق .

مكان الحفظ : متحف سنسناتى للفن ، لندن Inw. 1950. 284 Cincinnati .

المراجع : . Amina Okada: Op. Cit., p. 142, pl. 162 .

S.P. Verma : Op. Cit., (see Manohar C.V) .

توضح اللوحة عملية صيد سمك بالشبكة . . وواضح أن الصيد السمين لسمكة ضخمة مفاجأة لم يتوقعها الصيادون ومن معهم فى رحلة الصيد هذه ، حيث نرى على المركب المصاحبة للرحلة على ما يبدو أميراً شاباً جالساً تحت مظلة فى المركب أمامه وقف خادمه يلفت نظره لضخامة السمكة التى وقعت فى شباك الصيادين ، وكان رد فعل الأمير أن وضع إصبعه فى فمه تعبيراً عن هول المفاجأة .

أما الصيادان الواقفان فى الماء ممسكان بأطراف الشبكة فيبدلان مجهوداً واضحاً فى جذب الشبكة ، بينما السمكة تحاول إيجاد منفذ للهروب من الأسر .

فى مقدمة الصورة صيادان آخران أحدهما يحمل بندقية ضخمة على كتفه والآخر منهما فى الحديث معه وهو يجذبه من يده ، وأمامهما جرى كلبان من كلاب الصيد .

فى الخلفية فى الجهة اليمنى باقى رجال الصيد ، اثنان منهم يندفعان نحو الصيادين الواقفين فى الماء ربما ذاهبين لمساعدتهم وثلاثة آخريين بين الشجر يتطلعون إلى صيد آخر على الأرض ربما أحد الحيوانات البحرية خرج هرباً من النهر . فى الجهة اليسرى من الخلفية تبدو عمائر مختلفة الأطوال وتلا يبدو ورائها الأفق والسماء وأمواج من السحاب .

أهم ما يميز اللوحة هو الصور الشخصية التي عبرت عن الدهشة وهول المفاجأة وكأنهم يشاهدون سمكة ضخمة لأول مرة بهذا الحجم المهول . . لكنه صيد سمين ومهارة عالية للصيادين ، بينما رسم الفنان سمكة أخرى صغيرة الحجم عند رأس المركب لا تتناسب مع الحجم الضخم للسمكة داخل الشبكة .

على أية حال اكتسبنا فكرة عن صيد السمك ووسيلة الصيد هنا الشبكة ، ورحلات صيد السمك التي كانت من ضمن اهتمامات الأمراء ووسيلة من وسائل التسلية وقضاء وقت الفراغ.

لوحة (٢٤)

- الموضوع : الملك خسرو يسطاد بالكلاب وفهد صياد .
 التاريخ : مغولى هندی ، من خمسة نظامى ، مؤرخة ب ١٥٩٦ م .
 العمل : نقش « عمل خواجه عبد الصمد » .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٤,٧ × ٢٤,٣ سم .
 مكان الحفظ : المكتبة البريطانية ، لندن MS. Or. 12208, fol. 82a .
 المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 68, pl. 65 .
 S.P. Verma: Op. Cit., 'Adu' s samad (c.v.) p. 45, pl. 10.
 P. Brawn: Op. Cit., pl. 36 .
 R. Ettinghausen; Op. Cit., pl. 17 .

الملك خسرو يسطاد فى منطقة جبلية خشنة الصخور كثيرة الارتفاعات والمنحدرات ، تهرب منه الغزلان هنا وهناك وتجري خلفها الكلاب ، بينما الفهد وضع على عربة واقفاً منتبهاً يراقب الموقف من بعيد . يمتطى الملك خسرو وباقي الفرسان معه أحصنة ، ثلاثة منهم داخل ساحة الصيد مع الكلاب والغزلان التى تجرى مذعورة ، وهناك فارسان خارج الساحة أعلى الصورة يرفعان بازين على أيديهما اليمنى ويتحدثان مع بعضهم البعض ، بينما أخذ رجلان يجريان أمامهما .

تحمل اللوحة توقيع خواجه عبد الصمد وربما تمثل آخر عمل قام به ، لأن هذا التاريخ يمثل أواخر حياته فى البلاط المغولى لدى الإمبراطور أكبر ، كما أنها تشير إلى أسلوبه القديم المعتمد على الأساليب الفارسية الموروثة حيث سلسلة الصخور غير منتظمة الشكل ارتفاعات وانخفاضات ، رشاقة الحيوانات وحركاتها السريعة ، التلوين الهادئ ، الأشجار البسيطة الموزعة بين الصخور. الحركات التى يؤديها الملك خسرو ومرافقيه هادئة وغير انفعالية ، لكن لم يوفق الفنان فى تكوين مجموعة من الغزلان محصورة بين الصخور فى وسط اللوحة واتخذت نفس لون الصخور مما جعلها غير واضحة وتحتاج إلى تفتيش عنها لاصطيادها ، وهى مذعورة وتحاول الفرار من حصارها بين الصخور وبين الصيادين .

لوحة (٢٥)

- الموضوع : الأمير سليم يستريح خلال رحلة صيد .
 التاريخ : حوالى ١٦٠٠ م .
 العمل : تنسب لمسكين .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٨ , ١٠ × ٢ , ٢٣ سم .
 مكان الحفظ : متحف بلدة لوس أنجلوس للفن ، (مجموعة Nasli and Alica
 7 - 8432 , M. Hecramaneck) .

المراجع : . Amina Okada: Op. Cit., p. 137, pl. 152 .

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

الأمير سليم يستريح أثناء رحلة صيد فجلس على صخرة تحت ظل شجرة ضخمة خلفه خادمه، أمامه الفهد الصياد موضوع على صخرة لإراحته ، كما وقف حصانه بجواره أيضاً للراحة من عناء الرحلة .

فى مقدمة الصورة جلس مجموعة من المرافقين يعدون الطعام للأمير ويتضح ذلك من القدر الموضوع فوق النار وأمامه رجل يراقبه .

بينما فى خلفية اللوحة بدا كوخ وسط الصخور والتلال العالية جلس أمامه أربعة من الزاهدين أو النساك عراة من ملابسهم شعورهم ولحاهم طويلة .

العمل منسوب لمسكين لعدم وجود نقش إنما نظراً لتكرار منظر الصخور التى رسمت بطريقة زخرفية فى أعمال كثيرة لمسكين فإنها تنسب لمسكين بالإضافة إلى مهارته فى عمل رسوم الحيوانات وخاصة حصان الأمير الذى رينه بأغطية جميلة على ظهره وعلق جراب السهام فى وسطه ، وهى تمثل أعماله الأخيرة لكنها منفذة باستخدام قلمه بدقة ومهارة مراعيًا توزيع أشخاصه فى اللوحة ولم يكدهم فى مكان واحد . . وأدرك أن الأمير يرتاح فلا بد أن يستمتع بوقته فى خلوة لا يزعجه فيها أحد .

وبالمثل وزع الحيوانات والطيور فى اللوحة ، فهناك بحيرة صغيرة فى مقدمة اللوحة بها

بط يسبح وربما هو الطعام اللذيذ الذى يعد للأمير ليستريح ويهنا بطعام ساخن بعد رحلة صيد شاقة ، وليستطيع أن يكملها بنشاط وهمة .

إذن الفنان كان مطالبًا بملاحظة كل شيء مما يجرى من حوله فى مثل هذه الرحلات .. وهنا رأيناه يسجل حتى الاستراحة القصيرة التى نشدها الأمير لمدة طالت أو قصرت فهى مطلوبة ليتمكن من استئناف نشاطه وهمته .

لوحة (٢٦)

الموضوع : الأمير سليم يأسر فهد صيد معصوب العينين .
 التاريخ : مغولى هندی ، الله أباد حوالی ۱۶۰۰م - ۱۶۰۴م .
 العمل : النقش قرأ : « من الخادم أقارضا ، للأمير سليم » مكتوب على صخرتين
 بجوار رأس أحد العجلين اللذين يجران عربة المحفة .

المادة : ألوان مائية معتمة وذهب على الورق .
 المقاسات : الصفحة : ۳۸,۹ × ۲۷,۵ سم - الصورة ۳۱,۲ × ۱۹,۴ سم المساحة
 ۲.۳

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان .
 المراجع : S.R. Canly : Op. Cit., p. 132, pl. 99 .
 S.P. Verma: Op. Cit., Aqa Riza (c.v.) p. 67, pl. 30.

تمثل اللوحة الأمير سليم جالساً على ركبتيه واضعاً يديه أسفل فهد صياد معصوب العينين، يقف خلفه خادم يهوى له بوشاح طويل يلفه حول جسمه ، بينما الأمير يلف حول وسطه وشاحاً آخرًا عريضاً جداً يتدلى على جانبه الأيسر . أمام الأمير يقف اثنان آخران يعاونانه في وضع الفهد على حصيرة مجدولة من سعف أو قشور الشجر . بينما وقف آخران خارج مكان الحصار أمامهما اثنان يجهزان محفة مجدولة أيضاً لوضع الفهد بداخلها تمهيداً لنقله إلى مكان الصيد بعد ترويضه وتدريبه على صيد الطباء أو الغزلان .

هناك شجرة ضخمة ليستظل بها الأمير ذات جذع سميك بدت جذورها متسلقة حتى أعلاها ومجدولة مع بعضها البعض وتنتهى بأوراق كثيفة ليست بينها أى فراغات . كما أن المكان محاصر بمجموعة أخرى من جذوع الأشجار الأقل ضخامة ولا تنتهى بأى أوراق . يليها فى خلفية الصورة فى الجانب الأيسر مجموعة من المباني بعضها مقبب والبعض الآخر مدبب بما يشبه المآذن . أما الجانب الأيمن العلوى رسمت به سحب ممتدة مظلمة باللون الأزرق الغامق .

النقش المكتوب يؤكد أن العمل لأقارضا للأمير سليم ، لكن Verma يرى أن هذا الأسلوب يختلف تماماً عن أسلوب أقارضا جهانجيرى - لذلك فهو يرى أن النقش

أضيف مؤخراً وأن الشخص المعنى بالصورة هو أكبر ، وأن نفس الموضوع وضح بالصورة^(١) :

على أية حال هناك أيضاً خصائص في الصورة تؤكد نسبتها لأقارضا مثل الرجل الواقف خلف جهانجير يهوى له بالوشاح تكرر في تصاويره . أيضاً أقارضا كان مصاحباً للأمير سليم في الله أباد عندما أسس مرسماً هناك ويؤكد ذلك لوحة تحمل نقش مؤرخة في ١٥٩٩م^(٢) . بالإضافة إلى لوحات أخرى لم تحمل تاريخاً لكن منسوبة لأقارضا العبد أو الخادم للشاه (أو بادشاه) سليم ، وفيما بعد لقب نفسه بـ أقارضا جهانجيرى عندما أصبح سليم الإمبراطور جهانجير .

Akb., VA., Is, 2- 1896 no. 2 .

S. P. Verma : Op. Cit., Aqa Riza (c.v.), p. 67, pl. 30 .

Ibid: p. 64, pl. 2.

(١) انظر :

(٢)

لوحة (٢٧)

- الموضوع : جهانجير وابنه سلطان بارفيز يصطادا أسداً انقض على رجل من الأتباع .
 التاريخ : مغولى هندی ، ١٦١٠ م .
 العمل : منسوبة في ظهر الصورة لفاروكح خورد (الصغير) خلة .
 المادة : ألوان مائية معتمة وذهب على الورق .
 المقاسات : الصفحة : ٢٢ × ٢٨,٥ سم - الصورة ١٩,١ × ٢٥,٩ سم المساحة ٦٨
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان .
 المراجع : S.R. Canly : Op. Cit., p. 136, pl. 100 .
 S.P. Verma: Op. Cit., (Farrukh hward chela c.v. p. 147, pl.).

لوحة (٢٨)

- الموضوع : جهانجير وابنه سلطان بارفيز يصطادا أسداً انقض على رجل من الأتباع .
 التاريخ : مغولى هندی ، ١٦١٥ م .
 العمل : نسبت لفاروكح خلة^(١) .
 المادة : ألوان مائية معتمة وذهب على الورق .
 المقاسات : الصفحة : ١٩,٩ × ٢٩,٧ سم - الصورة ٢٦,٣ × ١٧,٢ سم المساحة ١٩٥
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان .
 المراجع : S.R. Canly : Op. Cit., p. 136, pl. 101 .
 S.P. Verma: Op. Cit., (Farrukh hward chela c.v. p. 154, pl. 177).

نسختان لموضوع واحد جهانجير يصطاد أسداً، في حين انقض الأسد على رجل من أتباع الإمبراطور . . يشاركه في هذا الهجوم على الأسد ابنه سلطان بارفيز الذي سلط سيفه على رقبة الأسد بينما رشق الإمبراطور دبوسه في رقبته ، في حين لف الفيل خرطوميه على جسد الأسد ليشل حركته .

وقف باقي الرعية حول المكان يحاصرونه ، بعضهم يحاول الفرار من أسد آخر يجرى

(١) Falk, Taby : Mughal and Rajput Paintiy, London 1978, pp. 3a 31, no. 16 .

خلفهم متسلقين شجرة مائلة بجذعها وفروعها يقف أعلاها حيوان يشبه القرد . وآخر وقف فوق صخرة فاردًا ذراعيه مذعورًا من المشهد الرهيب للرجل الواقع تحت أنياب الأسد وأظافره . خلفه وقف ثلاثة فرسان على أحصنة مشهرين أسلحتهم فى وضع الاستعداد وينصتون للرجل الواقف أعلى الصخرة الذى ينقل لهم ما يدور فى ساحة معركة الصيد . . فى مقدمة الصورة فارس جلس بجوار حصانه يقوم بصيد بطة برية وتقيدها وآخر معه كلب صيد ويحاول الكلب الدخول للساحة ، واثنان أحدهما يحشو بندقيته لتكون جاهزة للاستعمال .

المنظر مرعب ويبعث على الحزن والخوف ، ويوضح مدى شجاعة الإمبراطور وابنه فى مواجهة الموت فى سبيل إنقاذ أحد رجالهم المخلصين من أنياب الأسد . . الانفعالات واضحة الحركات سريعة وانفعالية على قدر الموقف . كما أن الموقف مثل فضيلة أخلاقية إمبراطورية لأنه ليس مجرد هجوم شجاع على أسد بل تعدى ذلك إلى إنقاذ حياة أحد صياديه الذى وقع فى براثن الأسد .

نسبة التصويرة لفاروكح خورد (الصغير) خلة (العبد) طبقًا للنقش لم تدع لنا مجالاً للمناقشة وخاصة أن اسم هذا الفنان لم يرد على تصاوير أخرى لمقارنتها بهذه التصويرة . . أما النسخة الأخرى (لوحة ٢٥) لفاروكح خلة (الخادم) طبقًا لـ Falk^(١) فهي أيضًا مجالاً للمناقشة وعليها علامة استفهام ، خاصة أن هذا الفنان عمل فى عصر أكبر ، وربما كان فى أواخر حياته عندما نفذ هذه اللوحة . . على أية حال النقش الموجود خلف الصفحة اليسرى بالهندية ويمكن أن يكون الفنان قام فقط بعمل التكوينات مثل الصخور المعلقة والأشجار ذات الجذور المتدلّية خاصة أنها ظهرت فى تصاوير أخرى جمعت فى ألبوم لجهانجير وترجع إلى ١٥٩٠م - ١٦٠٠م^(٢) . وبالتالي الصور الشخصية لجهانجير وبارفيز ربما أضيفت فيما بعد ويبدو فنان آخر من فناني بلاط جهانجير .

T. Falk: Op. Cit., no. 16 .

(١)

Beach, M. C.: The grand Mughal : Imperial Painting in india (1600 - 1660) . Williamstown (٢) 1978, pp. 109 - 110 .

لوحة (٢٩)

الموضوع : شاه چيهان يصطاد طائر اللقلاق (*) ، ويط بكينى .

التاريخ : مغولى هندى ، ١٦٤٠ م .

العمل : غير موقع

المادة : ألوان مائية معتمدة وذهب على الورق .

المقاسات : ٦ , ٣٠ × ٤٤ , ٤ سم

مكان الحفظ : مجموعة خاصة .

المراجع : . Anjan Chakraverty : Op. Cit., pl. s. p. 24 - 25 .

النشر : لم تنشر من قبل تفاصيل اللوحة أ ، ب ، ج ، د .

تمثل اللوحة الإمبراطور شاه چيهان يمارس رياضة الصيد المفضلة التى طالما مارسها الأباطرة فى أوقات فراغهم سواء برأ أو بحرأ .

شاه چيهان فى مركبه الملكى الكبير الذى كان يخصص للرحلات والمهرجانات والحفلات الخاصة يصاحبه ابنه المفضل داراشيكو ، وكبير الوزراء عساف خان (انظر التفاصيل ٢٩ أ تنشر لأول مرة) . ونخبة أخرى مختارة من كبار رجال البلاط يستقلون قاربين آخرين أقل فخامة على جانبي المركب الرئيسى (انظر التفاصيل ٢٦ ب ، د تنشر لأول مرة) .

يجلس فى مقدمة المركب الملكى الإمبراطور رافعاً على يده اليمنى بار الصيد خلفه أيضاً الأمير داراشيكو ويده باز ويليه عساف خان ثم اثنان من الخدم واقفين يليهما صفيين من الرجال الذين يقومون بالتجديف على كلا جانبي المركب خلفهم اثنان من قارعى الطبول الموضوعة أمامهم ثم خادم آخر فى مؤخرة المركب (انظر التفاصيل لوحة ٢٩ ب ، ج تنشر لأول مرة) .

مقدمة المركب الملكى اتخذت هيئة رأس حصان بلجامه المشدودة فى جسم المركب ، يظل مقصورة الإمبراطور ومرافقيه ظلة ضخمة اتخذت شكل القباب تحملها أعمدة مثبتة فى جسم المركب الذى زخرف من كلا الجانبين بأزهار اللوتس الجميلة (انظر التفاصيل لوحة ٢٩ أ تنشر لأول مرة) .

(*) اللقلاق : طائر طويل الساقين والعنق والمنقار يعيش بالقرب من الماء .

تجربى أمام المركب الملكى مجموعة من طيور اللقلاق والبط البكىنى الذى اشتهرت به المنطقة ولا زالت تربى فى مزارع وتلقى عناية كبيرة للمحافظة عليه من الانقراض .

خلفية اللوحة بدت كلوحة أو شاشة عرض جميلة لموكب مصاحب للإمبراطور . ففى المقدمة نرى مجموعة من الخدم كأنهم يحملون محفة انتظاراً لانتهاى الرحلة لحمل الإمبراطور عليها ليستريح من عناء الرحلة . خلفهم مجموعة من الرجال مترجلين ثلاثة منهم يسكون لجام أحصنتهم والباقى حاملين عصا طويلة على أكتافهم ثم صفوف من الفرسان فوق أحصنتهم يليهم راكبى الأفيال . . أنه حقا عرض عسكري أو ملكى ضخم يحمى الإمبراطور ومرافقيه أثناء رحلة الصيد . خلفهم بدت الصحراء الشاسعة بصفرتها ومجموعة النباتات الصحراوية المتناثرة هنا وهناك . فى الأفق البعيد بدت السحب المتموجة والمتدرجة متخذة اللون البنفسجى المخضر مع لمسات باللون الأزرق (انظر التفاصيل لوحة ٢٩ د تنشر لأول مرة) .

من المؤسف أن اللوحة فى مجموعة خاصة ولم تنشر من قبل وعلى ما يبدو ليس بها أى نقوش نستدل منها عن الفنان الذى قام بتنفيذها كما أن رحلات الصيد أو المواكب والمهرجانات البحرية نادرة ولا مجال للمقارنة هنا مع ما يشبهها من تصاوير .

الفصل الرابع
مجالس الطرب والموسيقى والرقص

الفصل الرابع

مجالس الطرب والموسيقى والرقص

تميزت مجالس الطرب بالمرح واللهو لأن الفرق الموسيقية وفرق الراقصات كانت أهم عنصر في تلك المجالس . كما كانت دائماً الساحة الأمامية لهذه التصاوير تتسم بالاتساع والبراح لترك المكان حرية حركة الراقصات دون أى مُعانة، وحتى يُشاهد الإمبراطور أو الأمير حركاتهن ، ويتمتع بسماع الموسيقى والغناء بشاعرية وانسجام . . أيضاً صاحب هذه المجالس صوانى الشراب والطعام الذى يُقدم للإمبراطور أولاً ثم جميع المشاركين فى مجلسه بكرم وسخاء زائدين .

كان يُشارك الإمبراطور مجالس الطرب والموسيقى والرقص كبار رجال بلاطه أحياناً، وأحد أخواته أحياناً أخرى ، والشُعراء بالإضافة إلى الفرق التى يحضرها له أتباعه حسب رغبته وأوامره حتى يتمتع بموسيقاهم وغنائهم . . وفى تصاوير أخرى رأينا الإمبراطور هو الرجل الوحيد وسط النساء يمرح ويلهو ويستمتع إلى الموسيقى والغناء، ويُشاهد الرقص بعيداً عن هُموم الإمبراطورية فى قاعات الحريم أو التراس أو فى الحدائق الملكية . باستعراض المجموعة المختارة لهذا الموضوع نجد أن (اللوحة ٣٠) التكوينات والألوان لمسكين ، الذى بدأ فى بلاط أكبر مُشترِكاً فى الرسم فى تلوين الصور فقط ثم تطور إنتاجه ، ومع إتقانه التلوين بدأ يتجه إلى عمل التكوينات التى أوصلته إلى البراعة فى عمل الصور الشخصية والبورتريهات، وهذه اللوحة واحدة من إبداعاته التى قام بها بمفرده وعبرت بالفعل عن مهارة فائقة فى التكوينات وتوزيع الأشخاص وحركاتهم وإنصات الجالسين للموسيقى ومتابعة جيدة للرقص . كما تفوق فى الرسم وزع ألوانه جيداً وبدقة وإتقان بالغين . .

ولم يكتف الأباطرة برعاية الفنانين وحثهم على عمل تصاوير لهم فى مُختلف جوانب حياتهم اليومية . . فكانوا هُم الحُكام وفى نفس الوقت الفنانين المبدعين المحبين للشعر والتأليف والنقد الفنى بل تعلموا الرسم على أيدي أمهر الرسامين فى مراسمهم ودرسوا الخطوط . . وفى هذه (اللوحة ٣١) نجد هواية أخرى وهى العزف على الآلات الموسيقية فهذا إبراهيم عادل خان حاكم بيجبور يلعب على الربابة فى حديقة ومعه ثلاثة من الأتباع يُصنفون له ويطربون من سماع ما يعزفه من موسيقى . اللوحة من عمل فروكح بك ، يذكر التاريخ أن هذا الفنان عمل فى بلاط أكبر ثم تركه إلى بيجبور ليعمل لدى الحاكم

الإقليمى هناك إبراهيم عادل شاه فى الفترة من ١٦٠٠ - ١٦١٠ م ليعود ثانية إلى بلاط ومرسم جهانجير ليمنحه لقب نادر العصر ومكافأة مالية تُقدر بألفين روبية^(١) . .

على أية حال تركه لرسم أكبر واشتغاله لدى حاكم بيجبور ثم عودته ثانية للبلاط المغولى فى عصر جهانجير . استفهامات لا تجد إجابة لكن ربّما لشدة مُحافظته على أسلوبه الفارسى القديم فى أعماله ، ولأن الأباطرة كانوا ينشدون دائماً التجديد والابتكار لتحديد هوية الفن المغولى الهندى ، هذا ما دفعه إلى الهروب إلى الديكان ليعمل لدى حاكمها ، ولم يترك الفن بل أنتج هناك إبداعات، وكانت هذه إحداها وتدل على شدة قربه من حاكم سلطنة بيجبور ، ويؤكد ذلك النقشان الموجودان أعلى وأسفل اللوحة .

أما (اللوحة ٣٢) فهى لسُلطان بغداد مع خادمة صينية ، فى جلسة شراب وطرب ورقص فهى من عمل بشنداس الذى وجد إمضاؤه بوضوح أسفل اللوحة . كثرت تصاوير بشنداس لسلاطين وخانات بغداد لأن جهانجير أرسله مراراً مع البعثات الودية التى كانت تذهب مُحملة بالهدايا لأخيه شاه عباس ، وفضل أن يُرسل مُصوراً مُتخصصاً فى عمل البورتريهات كى يحضر له شبه للشاه عباس . وكان الإمبراطور يُعجب بهذه البورتريهات لدرجة أن رجال بلاطه عندما كانت تُعرض عليهم هذه الصور الشخصية يقولون له أنها مُطابقة للأصل ولا يُمكن التمييز بينها وبين الأصل ، وأنها تفوق فى الجودة والإتقان . أعلى الجلسة نقش فارسى كُتب بوضوح وإتقان ، ولابد أنه تسجيل للجلسة «الشاعرية» الفنية لسُلطان بغداد ومحظياته، كما أن توقيع بشنداس أسفل اللوحة واضح ، وإن كان هناك فرق واضح بين القلمين ، ولذلك فالنص ربّما أُضيف للوحة التى لم يقدّم بشنداس إلا بعمل البورتريهات والتلوين فقط .

«جهانجير يلعب هولو» موضوع (اللوحة ٣٣) تسلية أخرى من تسليات البلاط فى أوقات فراغ الأباطرة ، ويبدو أنها إحدى اللعبات المُفضلة لدى الأباطرة ، ويقوم باللعبة معه مجموعة من المُحظيات أو الخادِمات أو ربّما هو فريق نسائى مُخصص فى أداء هذه الرياضة . . على أية حال المنظر به لهُو ومرح واضحين ، ويُنسب للفنان جفردهان الذى تخصص أيضاً فى عمل البورتريهات . . ورغم إحساسنا فى التصاوير الأخرى بالرتابة والملل والتكرار فى رسم وجوه النساء بصفة خاصة وذلك لتجريم مرور الرجال إلى قاعات الحريم،

(١) Amina Okada : Op. Cit., (Darukh Beg C.V.) .p.

S.P. Verma : Op. Cit., p. 151, p. 151, pl. XI.

إلا أن جفردان بإبداعه كسر هذه القاعدة وأبدى لنا تنوعاً واضحاً في صور النساء في لوحته وكذلك في ملابسهن وحركاتهن (انظر تفاصيل اللوحة التي تنشر لأول مرة) .

ولم تخل جلسات الشعراء والمُبدعين مع الأباطرة والحكام من حضور الموسيقيين لإضفاء جو الشاعرية والطرب على الجلسة . يؤكد ذلك (لوحة ٣٤) التي تمثل ظفر خان وأخيه بصُحبة الشعراء ، ولم يفت المصور بشنداس أن يصور نفسه في الركن السفلى الأيسر للصفحة الأولى ، رغم أنه لا يزال الجدال قائماً حول ما إذا كان الرجل المصور ويده لوح يقوم بعمل الصور الشخصية للجالسين هو نفسه مُنفذ اللوحة .

على أية حال دراسة هذه اللوحة بالتحديد ألفت أضواءً كثيرة على استفهامات حول الحاكم المصور والمخطوط الذي ضُمت له هذه اللوحة والفنان المصور هل هو بشنداس أم لا ؟ (انظر الوصف التحليلي للوحة ٣٤) .

أما (لوحة ٣٥) فهي تمثل منظراً من مناظر جلسات الطرب والموسيقى ينتمى إلى المدرسة المغولية الهندية في فترة متأخرة ترجع إلى عام ١٧٠٠ ، وهي الفترة التي تدهورت فيها المراسم الملكية نتيجة للتعصب الديني والتركيز على الكتابة وفن الخطوط في عصر داراشيكو . . أما في عهد أورانجزيب اهتموا بتجميع القرآن الكريم كما أن عدم اكتراث الإمبراطور بالتصوير أدى إلى الانحدار والسقوط الهائل وهروب المصورين إلى الأقاليم لتنشأ المدارس المحلية على نفس طراز المدرسة المغولية الهندية مع المحافظة على الأساليب المحلية الموروثة بالإضافة إلى إدخال الطرز الأوروبية المتطورة التي بدأت تتكاثر في المتوجات الفنية في المنطقة .

اللوحة خالية من أى نقوش يُمكن أن نتعرف منها على مُنفذ هذه اللوحة الراقية الهادئة ، لكن على أية حال رغم أنها لموضوع يحتاج للصخب والازدحام ، إلا أن الفنان راعى في تنفيذها السكينة والرتابة والتنميق . فرقة السيدات الموسيقية جالسات بجوار بعضهن البعض في صفٍ مستوٍ أمامهن وضعت الصينية بترتيب ونظام . حتى السيدات الواقفات أمام وخلف العرش مُنظّمات مُستقيّات بلا حراك . التكوينات الأخرى البحيرة أو حوض الماء في مقدمة اللوحة رسمت فيه النباتات المائية والبط البكى بنظام وترتيب يليه الأرضية المفروشة بالسجاد ثم العرش البسيط المُتمق بألوانه الهادئة ، الظلة فوق رأس الحاكم والخادمة بلا نقوش تحملها أعمدة خالية من أى زخارف .

إذن تميزت هذه المجموعة من التصاوير التى مثلت جلسات الطرب والموسيقى والغناء بالهدوء والنظام والرتابة . رغم أنه على العكس من ذلك لابد أن تكون صاخبة ودرجات اللون فيها عالية . . . لكن فيما يبدو أن الإمبراطور أو الحاكم كان يختار لمثل هذه الجلسات النُخبة وصفوة القوم كى يُشاركوه هذه الجلسة الراقية الشاعرية التى تحتاج إلى هدوء ووقار وحُسن استماع وإنصات وتركيز فى المتابعة . وهذا يدل بالتالى على حس راق مُرهف وشُعور رقيق بالكلمة واللحن المسموع .

لوحة (٣٠)

الموضوع : منجوخان يقيم حفلاً موسيقياً راقصاً فى كاراكرون على شرف هولاكو خان .

التاريخ : مغولى هندى ، أواخر القرن السادس عشر ، جامع التواريخ .

العمل : نقش أسفل الإطار يقرأ (طرح وعمل مسكين) .

المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .

مكان الحفظ : المكتبة الإمبراطورية - طهران .

المراجع : Verma : Op. Cit., p. 283, pl. 30 (Miskin C.V.)

Yhuya Zaka, S. C. Welch: Op. Cit., see pls.

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

نرى فى اللوحة هولاكو جالساً على عرش خماسى الأضلاع يشرب ويتمتع بالموسيقى والطرب والرقص فى الحفلة التى أقامها له منجوخان فى بلدة كارا كرون ربما بمناسبة انتصار أو فتح ، أو كنوع من تسليات البلاط التى كان يهواها الأباطرة ويفضلون إقامة مثل هذه الجلسات للتمتع بالموسيقى والطرب والرقص بعيداً عن مشاغل حياتهم اليومية الأخرى .

حول عرش هولاكو وعلى مستوى أقل منه قليلاً مجموعة من الخدم والأتباع يسقفون على خدمته . أمامه اثنان يجلسان على الأرض وأمامهما صوانى فوقها الأكل والشراب ليقدماه له كلما فرغ مما قدم له أولاً ، خلفه مجموعة أخرى أحدهم يقدم له ما يشبه الطعام والآخرون يطربون لسماع الموسيقى ويهللون معها .

أمامه وعلى أرضية منخفضة عن سابقتها جلس رجال البلاط يتحدثون ويتسامرون مع سماع الموسيقى ومشاهدة الرقص بينما الخادم يقدم لهم المأكول والمشرب .

وسط الساحة ثلاثة من الراقصات يتمايلن مع أصوات الموسيقى التى تعزفها لهن الفرقة وأخرى تمسك دقاً تقف خلفهن عند مقدمة الصورة فى الركن الأيمن . بينما جلست الفرقة فى الجهة اليسرى أحدهم يضرب على الدف وآخر يمسك ربابة وثالث يعزف على عود ، ورابع معه مزمار ينفخ فيه . أمامهم أوانى الشراب والطعام وخلفهم باقى رجال البلاط يشربون ويتسامرون . وخادم يحمل صينية كبيرة مغطاة ويتجه بها نحو هولاكو لتقديمها له . فى أقصى اليسار اثنان من العازفين يقومان بالدق على الطبول التى أمامهما .

المنظر كله مصور فى حديقة قصر مقسمة إلى أيوانات وجلسات أخرى نرى واحداً منهم فى الركن الأيسر العلوى لأنه مبنى فوق جذع شجرة ضخمة ويصعد إليه بسلم عالٍ مثبت على جانب الشجرة فبدا وسط فروعها المليئة بأوراق الشجر الكثيفة جداً اتخذت اللون الأخضر بدرجاته .

العمل يحمل توقيع مسكين بوضوح أسفل الإطار السفلى جهة اليمين قليلاً ، ويذكر المؤرخون أنه من الأعمال التى نفذها مسكين بمفرده أى دون مشاركة أى من فناني الرسم معه .

تأثر الفنان مسكين بالفن الأوروبى غير واضح فى هذه اللوحة إلا فى تصوير الشجرة المتفرعة فى كل اتجاه ومغطاه بأوراق كثيفة ، ويلاحظ على جذع الشجرة كأنه قلع من الأرض ونما متفرعاً فوق سطح الأرض وهذا غير واقعى بالمرة . . كما برع فى رسم بورتريهات الأشخاص الموجودين فى الصورة ، ورسم طائرين جميلين فوق المبنى الظاهر خلف هولأكو . المشهد كله يبعث على الفرح والسعادة والمرح .

لوحة (٣١)

- الموضوع : إبراهيم عادل خان حاكم بيچبور يلعب على ربابة .
 التاريخ : مغولى هندی نسخت فى ١٦٠٩ - ١٦١٠ م .
 العمل : فاروكج بك (نقش كتب بيد الكاتب محمد حسين) .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 مكان الحفظ : متحف نبرستك براغ .
 المراجع : S.P. Verma: Op. Cit., (see Farrukh Beg c.v.), p. 151, pl. 25, Cat. p. 389, pl. XI.

تمثل اللوحة إبراهيم عادل خان حاكم بيچبور جالساً فى مقدمة الصورة على اليمين يقوم بالعزف على ربابة وأمامه ثلاثة من المرافقين يصفقون له وخلفه خادم بيده صينية بها صحن يهيم بتقديمه له .

يجلس إبراهيم عادل شاه ومرافقوه فى حديقة يرى فى خلفيتها أشجار كثيفة الأوراق وخلف الآخرين أيضاً تبدو أفرع رقيقة تحمل أوراق وورود صغيرة وليست متشابكة ولكن بسيطة فى الخلفية على المدى البعيد تبدو مجموعة من المباني تعلوها أشجار أيضاً كثيفة الأوراق .

أعلى وأسفل اللوحة يوجد نقشان : يقرأ العلوى : « الله أكبر . شبه إبراهيم خان الديكانى ، حاكم بيچبور ، الذى يعتبر نفسه الأستاذ الأول لفن الموسيقى الديكانى) . أما السفلى : « وصور بواسطة فاروكج بك فى العام الخامس للحكم الموافق ١٠١٨ هـ / ١٦١٠ م كتبه الخادم أكثرهم إخلاصاً محمد حسين « شرين قلم لبلاط جهانجير » .

من المحتمل أنها نسخت من الأصل الديكانى المبكر ، وربما نفذ الأصل فى ١٥٩٤ - ١٥٩٥ .

على أية حال لابد وأن فاروكج بك الذى عمل فى مرسوم أكبر فى بداية حياته ثم انتقل إلى مرسوم جهانجير ، كان هناك فى فترة الوسط لابد وأن يكون قضاها فى الديكان ثم انتقل إلى بيچبور وتمتع هناك بحماية الحاكم إبراهيم عادل خان وهو فنان وراعى فن ، فألحقه

بالمرسم الخاص به وهناك زاول مهنة التصوير وكانت هذه اللوحة التي قام بتنفيذها .
أسلوبه فى الرسم يغلب عليه الكلاسيكية الهندية حيث بدا متأثراً بالطرز الديكائية ،
وتلك المتبعة فى بيجبور من حيث النمطية فى رسم الأشجار والمناظر الطبيعية وبعض
التموجات الرشيقة فى ثنيات الثياب والشيلان والأشكال مسطحة وجامدة بلا حركة .

لوحة (٣٢)

- الموضوع : سلطان بغداد والخادمة الصينية .
 التاريخ : من مخطوطة أنورى سهيلي ، مؤرخة في ١٦٠٤ - ١٦١٠ م .
 العمل : توقيع بشنداس أسفل الإطار السفلى في الوسط .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ١٥ × ٢٤,٥ سم .
 مكان الحفظ : المكتبة البريطانية - لندن MS. Add. 18579 fol. 320 r .
 المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 154, pl. 184 .
 S.P. Verma: Op. Cit., (see Bishandas c.v.), p. 111, pl. 5.

* تمثل اللوحة سلطان بغداد في جلسة مع إحدى محظياته على عرش مرتفع قليلاً عن الأرض يحتسيان الشراب ويتناولان الطعام ويستمعان الموسيقى ويشاهدان الرقص .

تحمل اللوحة توقيع الفنان بشنداس المعروف عنه أنه مصور للصور الشخصية ، والدليل على ذلك هذه التصويرة الخالية من أى تكوينات ولم يركز إلا على الأشخاص الموجودين ، لا المقدمة ولا الخلفية بها أى تفاصيل ، حتى العرش الجالس عليه السلطان وخادمتة بسيط عبارة عن مساند خلف كل واحد منهم وسجادة على أرضية العرش .

حتى الملابس التى يرتديها السلطان بسيطة أما الخادمة وباقي السيدات من حولها صوروا بملابس مكررة الألوان والشكل عبارة قميص يغطي الجزء العلوى من الجسم وينطلون وفوقهما تنورة شفافة فضفاضة . . رسوم وجوه السيدات مكررة وتسريحة الشعر واحدة لهن جميعاً ، وهذا يدل على تحريم دخول الرجال إلى قاعات الحريم ، على ما يبدو كان ينتظر بالخارج من هو مكلف بأى عمل فى قاعات الحريم وتنقل له إحداهن صورة ما يجرى بالداخل ويقوم بالرسم .

ومعروف أن المصور بشنداس كان مصاحباً للأمير سليم فى الله أباد عندما أسس عاصمة مستقلة له هناك بعد خلافه مع أبيه - ورافقه مجموعة من رجال بلاطه وأهل الفن على مختلف أنواعهم مؤسساً هناك مرسماً ملكياً راعياً للفن مشجعاً رساميه على القيام بكل ما يوكل إليهم من أعمال . . كما أن الفنان بشنداس كان ضمن بعثة خان غلام التى أرسلها

جهانجير لبلاط شاه عباس لعمل صور شخصية للشاه وأصحاب المقامات الرفيعة الآخرين فى البلاط الصفوى . تلك الصورة التى كانت على حد قول جهانجير فى مذكراته لا يمكن تمييزها عن الأصل ، والأبعد من ذلك أن المصورين الآخرين كانوا ينقلون عن الأصل لبشنداس حين يطلب منهم ذلك . على أية حال اللوحة اتجهت إلى البساطة والواقعية الشديدة والاستعمال الرقيق والمحدد فى الألوان ولم يكن فيها أى ميل نحو التعقيد . أعلى اللوحة نقش مكتوب أيضاً بخط واضح ومرتب .

لوحة (٣٣)

- الموضوع : جهانجير يلعب الهولى .
 التاريخ : صفحة من ألبوم متو ، حوالى ١٦١٥ - ١٦٢٥ .
 العمل : تنسب لجفردهان .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ١٥ × ٢٤ سم .
 مكان الحفظ : مكتبة شستريتي - دبلن MS. 7 no. 4 .
 المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 191, pl. 226 .
 النشر : تنشر لأول مرة تفاصيلها أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز .

موضوع آخر من موضوعات تسلّيات البلاط « جهانجير يلعب هولى » - وهى بالطبع ضمن موضوعات المرح والطرب والموسيقى لأن التصويرة تبعث بالفعل على المرح واللّهو حيث وقف جهانجير مع السيدات إحداهن تشد على يده والأخرى يحتضنها تحت ذراعه . بينما باقى النسوة يلهون ويمرحن فى مقدمة اللوحة منهن من تصفق ، وأخرى تخبئ عينيها (انظر التفاصيل لوحة ٣٣ ج، تنشر لأول مرة) ، واثنان فى الوسط ترقصان ، وتحاول إحداهن أن تسقيها من آنية بيدها وهى تسند رأسها على يدها الأخرى (انظر لوحة ٣٣ ب تنشر لأول مرة) . . ووقفت مجموعة من الخادّمات على الجانب الأيمن تحمل صوانى الشراب لتقديمه لهن ، فى الجانب الأيسر مجموعة أخرى تقوم بالعزف على دفوف وأخرى على ربابة وواحدة تصفق (انظر التفاصيل فى لوحة ٣٣ أ ، د ، هـ ، و ، ز تنشر لأول مرة) .

أما الاثنان اللتان فى مقدمة الصورة فقد وضعن آنية على صينية ويدهن ما يشبه أنبوبة طويلة تنتهى بسن مدبب تحاول إحداهن إدخاله فى جدار الآنية . وربما كانت تمثل هذه الآنية والأنبوبة المدببة آلات اللعبة المسماة هولى (انظر لوحة ٣٣ ذ تفاصيل تنشر لأول مرة) .

على أية حال نسبة اللوحة لجفردهان فيها شىء من الصحة لأنه هو الفنان الوحيد الذى تخصص أو تكررت فى تصاويره مجموعات النساء وبدون أن يكرر أو نحس بالرتابة فيما يتعلق بتصاوير النساء التى تكررت ملامحهن فى تصاوير عديدة نظراً لتحريم دخول الرجال

قاعات الحريم . ربما كانت إحداهن تنقل ما يحدث بالداخل للفنان الجالس بالخارج ليقوم هو بالتالى بتنفيذها كما نقلت له بالضبط . . وهنا تكمن صعوبة التنويع فى ملامح النساء ولا يقدر على عمل ذلك سوى فنان متمكن من آلياته الفنية وبذهن صافٍ وبديهة راقية كى يتمكن من التصوير على الغائب كل هذا العدد من النساء وتنويع فى سحنهن ، وملابسهن وحركاتهن .

على أية حال التصويرة ألقت الضوء على أحد الهوايات التى كان يمارسها الأباطرة والأمراء فى أوقات فراغهم بعيداً عن متاعب السلطة ومشاكل العامة .

لوحة (٣٤) أ ، ب

الموضوع : ظفارخان وأخيه بصحبة شعراء وعلماء - بينما الفنان يقوم بعمل صور شخصية لهم (انظر : الركن السفلى الأيسر) .

التاريخ : تصويرة من مخطوط مسنوى Masnaui لظفارخان حوالى ١٦٤٠م .

العمل : تنسب لبشنداس .

المادة : صفحة مزدوجة ، ألوان جواش على الورق .

المقاسات : ١٤ × ٢٥ سم .

مكان الحفظ : مكتبة وسجلات المكتب الهندى - لندن

MS.Ras Loan 3, fol. 25 v. & 26 r

المراجع : . Amina Okada: Op. Cit., p. 161, pl. 194 .

S.P. Verma: Op. Cit., (see: Bishandas: c.v.) p. 115.

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

لم تلق هذه التصويرة اهتماماً كافياً من قبل الدارسين والباحثين إذ لا تزال هناك علامات استفهام كبيرة حول : الحاكم الذى نفذت من أجله التصويرة ؟ المخطوط الذى ضم هذه التصويرة؟ الفنان الذى نسبت له التصويرة ؟

وسنحاول من خلال دراسة هذه اللوحة الإجابة على هذه التساؤلات جميعها واحدة تلو الأخرى .

كان ظفارخان حاكماً إقليمياً لكابول ، السند وكشمير ، ويذكر أنه كان شاعراً وراعياً للفن . أما مخطوط Masnaui المحفوظ الآن فى مكتبة وسجلات المكتب الهندى - لندن ، هو مذكرات ظفارخان وكلف بشنداس بتوضيحه بالصور فى ١٦٦٣م ، ثم ضمت إليه ست صفحات مزدوجة فى ذكرى زيارة ظفارخان لكشمير كانت من بينهم هذه اللوحة التى نقوم الآن بدراسة .

تمثل اللوحة ظفارخان جالساً على ركبتيه ويشير بيده موجهاً حديثه للرجل الملتحى الجالس أمامه وأيضاً يكلمه ويده كتاب مفتوح على صفحة معينة يسندها بإصبع يده اليمنى . بجوار ظفارخان جلس أخوه هادئاً منصتاً للحديث الجارى بين أخيه الحاكم والرجل

الجالس أمامه . خلفه أحد الأتباع ويده مروحة ريش طاووس بجوارهم جلس شاعران آخران بيدهم كتب مفتوحة . ففي مقدمة الصفحة الأولى نرى فى الركن الأيسر السفلى رجل بيده لوح مرسوم فيه صور شخصية للجالسين ، يعتقد أنه الفنان بشنداس المكلف بعمل هذه التصويرة وهو فى سن متأخر فوق السبعين عاماً وربما يكون هذا آخر عمل قام به^(١) .

بجوار الفنان جلس خادم يقوم بتقليب الأرجيلة لظفارخان الذى مسك أنبوبها الطويل بيده اليسرى (انظر لوحة ٣٤ أ) .

الصفحة الثانية خصصت لباقي الشعراء والعلماء الذين اصطفوا جالسين وراء الرجل الذى يتحدث مع ظفارخان . وهم أيضاً بيدهم الكتب أو وضعت أمامهم على الأرض .

ففى مقدمة الصورة جلست الفرقة الموسيقية وواضح أنهم فى وضع العزف على آلاتهم وحركتهم تدل على ذلك . فأحدهم يضرب على ما يشبه القانون (آلة وترية) وبجواره آخر يضرب على دف يليه ضارب الربابة ثم عارف القيثارة وأخيراً نافخ الناي وواضح أن الجالسين منصتين للحديث على نغمات موسيقية هادئة تبعث المرح والشاعرية على الجلسة (انظر لوحة ٣٤ ب) .

التكوينات فى اللوحة يغلب عليها الطابع الأوروبى وخاصة فى الخلفية حيث الأيقونات الأوروبية فى تصاوير الملائكة الكاملة وأنصاف الملائكة على الأرضات التى تعلو رؤوس الجالسين أيضاً الجدران والأسقف المقسمة إلى مستطيلات رُسمت بداخلها أشكال نباتية رقيقة ومتنوعة الألوان والأشكال وفى المداخل خلف الإمبراطور لوحة لمنظر طبيعى ألوانه غامقة ويمثل منازل ومرتفعات وسما من أعلى اللوحة - منظر طبيعى أبدع الفنان فى إظهار التجسيم والبعد الثالث مما يدل على الإدراك والوعى الكامل بالطراز الأوروبى .

اللوحة جمعت بين مجالس العلم ومجالس الطرب التى كان يعشقها الحكام ويتمتعون فيها بسماع الشعر وتبادل الآراء وفى نفس الوقت التسلى بالطرب والموسيقى الهادئة مما يضيف على الجلسة شاعرية وانسجاماً .

لوحة (٣٥)

الموضوع : الأمير ومحظياته يتمتعوا بالشراب والموسيقى والطرب .

التاريخ : مغولى هندی متأخر حوالى ١٧٠٠ م .

المقاسات : ٢٦ × ٣٤ سم .

مكان الحفظ : المتحف الوطنى - نيودلهى - 18 27 58. no .

المراجع : . Anjan Chakraverly : Op. Cit., p. 40 .

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

يجلس الأمير فى شرفة القصر فى قاعة الحريم حيث يتمتع برؤية إحدى محظياته الجالسة أمامه ويشير إليها بيده محدثاً إياها بينما وقفت الأخريات من حولهن . . خلفه خادمة تهوى له بمروحة من ريش الطاووس وأخرى تقف بجوارها كأنها تنتظر دورها فى الجلوس معه . خلف السيدة الجالسة أمام الأمير وقفت خادمتها تراقب الأمير وهو يتحدث وبجوارها اثنتان تحملان صينية بها بعض الطعام .

فى مقدمة اللوحة ثلاث سيدات إحداهن تعزف على عود موضوع على رجليها والأخرى تنصت باهتمام تام وشاعرية والثالثة تصفق طرباً مع الموسيقى . وأمامهم صينية مستطيلة عليها أوانى شراب وطعام .

يتقدمهن بحيرة صغيرة أو حوض به ماء وبط يسبح وبعض أوراق شجر وزهور مائية تسبح وسط البط .

على أية حال ما يهمنا هو موضوع اللوحة الذى يمثل تسالى البلاط وجلسات الطرب والموسيقى والرقص التى كان يتمتع بها الأباطرة والأمراء فى أوقات فراغهم .

الفصل الخامس
تساوير الأسمة المكية

الفصل الخامس

تساوير الأسمطة الملكية

المقصود بالأسمطة الملكية بلغة العصر هو دعوات الغذاء والعشاء أو المآدب الملكية التي كان يُقيمها الأباطرة لمُختلف طبقات الشعب سواء أكانت بمناسبة احتفالية بعيد من الأعياد الموسمية أو الدينية : كأعياد التتويج ، ميلاد الأبناء ، الانتصارات في الحروب والفتوحات . . أما الأعياد الدينية فتمثلت في عيدي الفطر والأضحى . كما كان الأباطرة يُقيمون مثل هذه الدعوات للبعثات الرسمية التي تأتي للزيارة مُحملة بالهدايا الثمينة والتذكارية . واعترافاً بفضل وجميل هذه الزيارات كانت تُقام لهم المآدب الزاخرة بما لذ وطاب من طعام وشراب لتأكيد كرم الضيافة وحُسن الاستقبال .

ويتمثل ضيوف هذه المآدب العامة بصفة أساسية في الإمبراطور وأبنائه أو أحد أبنائه المُقربين ، رجال بلاطه ونُبلائه ، ثم الضيوف الأجانب المتواجدين في هذه الفترة التي تقام فيها الدعوة ، وأحياناً بعض طوائف الشعب مثل الشعراء ، رجال الدين ، الموسيقيين ، الراقصات . هذا بالإضافة إلى القائمين على هذا العمل أو العنصر الأساسي الذي تتوقف عليه نجاح هذه الحفلات وهم الخدم والأتباع الذين يرعون ويقومون بخدمة هذا الجمع : فمنهم الجنود المجهولون العاملون في المطابخ الملكية ولا يظهرون في الصور رغم أن نجاح هذا الحفل يتوقف على هؤلاء القائمين بعمل الأصناف المختلفة من الطعام والشراب .

أيضاً هناك طائفة الذواقة - أى من يقومون بإعداد قائمة الطعام والشراب لعرضها أولاً على الإمبراطور راعى الحفل - ليختار منها ما يُناسب الدعوة والمدعوين لها . ولا ينتهى دورهم عند ذلك لكن بالطبع يُشرفون على إعداد هذه القوائم وتذوقها قبل أن تُقدم على مائدة الإمبراطور .

هناك أيضاً الخدم القائمين على تقديم أصناف الطعام للإمبراطور وضيوفه الذين كانوا يتوفر فيهم حُسن المظهر والدراية التامة بالقواعد البروتوكولية في التقديم : الإمبراطور أولاً وضيوفه الكبير الذى ربما أقيمت على شرفه الدعوة ثم باقى المدعوين ، كما أنهم كانوا سريعى الحركة ويمثلون حلقة الوصل بين المطبخ الإمبراطورى والقاعة المقامة فيها مأدبة الطعام ومن العناصر الأساسية أيضاً فى الصورة السقاة الذين كانوا يحملون قرب الماء ويمرون بها وسط المدعوين لتقديم الماء لهم .

كذلك شملت الصورة حرس الشرف الواقفين لاستقبال الضيوف وحملة الشمعدانات .
بالإضافة إلى الفنانين الذين نفذوا هذه اللوحات الرائعة بما شملته من تنوع هائل في
التكوينات والصور الشخصية . .

شملت هذه المجموعة خمسة لوحات متنوعة مثلت المسامط الملكية أو مآدب الطعام
الملكية ففي (لوحة ٣٦) رأينا الإمبراطور أكبر في جلسة طعام وشراب ضمت نبلاء ورجال
البلاط والموسيقين ، أعدت لهم مائدة ضخمة توسطت الجلسة المقامة ربما في خيمة ضخمة
في حديقة القصر . كما وزعت أواني الطعام وكؤوس الشراب أمام الجالسين على
الأرض ، هذا بخلاف ما يسكونه من كؤوس في أيديهم . ولم تخل الجلسة من العازفين
الجالسين في يسار القاعة لإضفاء جو من الشاعرية والنغم عليها .

أما (لوحة ٣٧) فمثلت جلسة خاصة وخيالية للإمبراطور جهانجير وضيفه الصفوى شاه
عباس على عرش مرتفع عن الأرض ومعهما أكبر رجالات بلاطيهما أحدهم يحمل كأساً
وقنينة للقيام بضيافة الإمبراطور وضيفه والآخر يحمل الهدايا المقدمة من الشاه للإمبراطور . .
بينما وضعت باقى قنينات الشراب على طاولة أمام العرش وأمامها على الأرض وضعت
صواني الحلوى والفاكهة المتنوعة والمباخر التى تُضفى رائحة عطرة طيبة على الجلسة . . رغم
أن الصورة كلها رمزية إلا أنها تعبر عن كرم الضيافة وحسن الاستقبال الملكى لضيوف
الإمبراطورية ، كما تعبر أيضاً عن الحس المُرهِف الرقيق للإمبراطور الذى أمر بعمل صورة
شخصية لضيفه مُدعياً أنه : أخيه الشاه عباس «رغم عدم سابق رؤيته له» . هذا بالإضافة إلى
نبوغ وتفوق الفنان الذى قام بالعمل (تُسب لآبى الحسن) واستطاع أن يُنفذ صورة شخصية
للشاه مطابقة للأصل دون أن يراه^(١) .

اللوحة التالية (لوحة ٣٨) توضح جلسة رقيقة هادئة شاعرية للأمير سليم مع شعراء
وموسيقين فى حديقة قصره فى الله أباد جالسا وسط ضيوفه على الأرض أمامه أواني شراب
وبعض الحلوى الخفيفة ، بالإضافة إلى الطاولة التى يجلس أمامها الخادم يعد كؤوس الشراب
للضيوف . . الحديقة أضافت للمنظر جمالا وشاعرية ودلت على لطف وذوق الأمير
وإحساسه المُرهِف بالطبيعة وجمالها . . أيضا (اللوحة ٣٩) لأمير شاب آخر فى جلسة طعام
وشراب فى حديقة جميلة بها بحيرة صغيرة يسبح فيها البط فيُمتع نظره به هو وضيوفه .

(١) انظر أيضاً مقابلة الشاه عباس لخان علم - يقوم بنفسه بتقديم الطعام لضيفه ، وفى الهامش اثنان من الخدم يقومان
بشواء اللحم . .

يتوسط الأمير ضيوفه وهم أيضا شعراء ومعهم عازف ربابة جلس في المقدمة على اليمين . . أمام الأمير مفرش وضعت عليه مأدبة طعام خفيف وأوانى مشروبات وكثوس شراب . . أمام المفرش صوانى أخرى . عليها قنينات الشراب . الجلسة شاعرية ولطيفة واختيار مكانها يبعث على الرفاهية ، ويؤكد استمتاع الأمراء بقضاء أوقات لطيفة وشاعرية فى أماكن هادئة وسط الخضرة والماء مُتمتعين بالجو الجميل والغذاء الصحى .

اللوحة الأخيرة (لوحة ٤٠) هى الصفحة الثانية من صفحة مزدوجة (الصفحة الأولى كتالوج الرسالة لوحة ٧) وهى حفل استقبال ضخم أقامه شاه جيهان لمجموعة كبيرة من الموالى جلسوا يدعون له ويتهللون . بينما أعدت لهم مأدبة ضخمة مدت أمامهم على الأرض فوق بساط طويل يتوسطهم وعليه صوانى كبيرة احتوت أصنافا عديدة من الطعام اللذيذ الذى تشتهيه الأنفس ، أيضا كثوس صغيرة للشراب موضوعة أمامهم . كما وزعت المباخر والشمعدانات بين الصوانى والأطباق والكثوس لتضفى هالة من نور مع عبق، ورائحة بخور ذكية على هذه الجلسة الوقورة الهادئة .

كما يضم الكتالوج (لوحة ١١٤) وهى تمثل مسمطاً ملكياً ضخماً أقيم فى إحدى المناسبات ويرجع إلى فترة متأخرة ربما أواخر القرن الثامن عشر الميلادى .

واللوحة بها حيوية ونشاط دائمين وتمثل بالفعل احتفال ضخم فنرى الأمير جالساً على كرسى عرش ضخم ويستند على مسند وضع خلف ظهره (انظر لوحة ١١٤ تنشر لأول مرة). ومن حوله وقف خدمه وكبار رجال بلاطه وحصانه وسائسه على الجانب الأيمن منه . وأمامه الموسيقيين والمنشدين وسيدات من عامة الشعب يحملن أطفالهن الرضع وجئن للمشاركة وتلقى شئ من الطعام الذى يوزع بهذه المناسبة .

احتل المقدمة وفى الجهة اليسرى من اللوحة موقدين ضخمين فوقهما قدرين كبيرين ووقف طباح يقلب الطعام الموجود بداخل أحد القدرين خلفه وقف رجل عجوز يحمل شيشة ضخمة يتجه لتقديمها للأمير الجالس على عرشه . ثم خلفه مجموعة من النسوة جلسن مع أطفالهن فى خيمة منخفضة تحت عرش الأمير ينتظرن دورهن فى التهتة ونيل نصيب من الطعام الذى يوزع .

وفى الواقع رأيت أن تنشر هذه اللوحة بتفاصيلها التى تنشر لأول مرة لإلقاء نظرة قريبة على ما يحدث فى المسامط الملكية من كرم ضيافة وحسن استقبال ومراعاة مشاركة الفقراء لأخذ نصيبهم من الموائد والولائم التى تقام فى مناسبات خاصة أو عامة .

إذن تصاوير المسامط الملكية اتسمت بالشاعرية والهدوء والسكينة ، التى برع فيها فنانون تفوقوا فى التصوير الشخصى والتكوينات التى غلب عليها مناظر الحدائق الملكية ذات البرك الصغيرة ، أو داخل قاعات ضخمة تتسع لمجموعات كبيرة من الناس من هؤلاء الفنانون الذين تخصصوا فى هذا النوع من التصوير على رأسهم جفردهان الذى وجد توقيعه بالفعل على صورتين من هذه المجموعة (٣٦ ، ٣٩) أيضاً بشتر ، وأخيراً ميرار (أو مراد) . . واشترك هؤلاء الفنانين فى التفوق والمهارة فى عمل الصور الشخصية للأباطرة وضيوفهم ، والابتعاد عن الصخب وملء اللوحة برسوم لأشخاص لم يكن لهم دور أو بمعنى أصح لم يكونوا ضمن المدعوين ، واقتصرت تصاويرهم فقط على نخبة بعينها ، أراد الإمبراطور أو الأمير أن تشاركه مؤدبته ، وربما أقيمت على شرف أحدهم . . كما لم نر ازدحاماً فى الأوانى المعدة للشراب أو الكئوس المقدم فيها الشراب . . كل يؤدى دوره بدون حشو أو ملء للوحة . . كما كانت الخلفيات والمقدمات غير مزدحمة بل رأينا الدقة المتناهية فى رسوم الحدائق المقسمة بعناية إلى أحواض زرعت فيها أنواع مختلفة من النباتات . كما أن الشجيرات المرسومة لأنواع محددة ليس بها مبالغة أو أوراق كثيفة أو أشجار ضخمة (أشكال ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤) .

لوحة (٣٦)

- الموضوع : أكبر فى جلسة شراب وطعام مع نبلائه .
 التاريخ : مغولى هندی - أكبر نامه حوالى .
 العمل : لجفردهان طبقاً للنقش .
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .
 مكان الحفظ : مكتبة شستريتي - دبلن صفة ٢٠١ - Akb. CBL, f. 201 .
 المراجع :
 - S. P. Verma: Op. Cit., (Covardhan C. V.), p. 61, pL. 3 .
 - Arnold, Sir T. Wand Wilkinsan, J. V. S.: Op. Cit., Vol. I, p. 10
 Vol. II, pl. 31.

تمثل اللوحة أكبر جالساً على عرش مرتفع قليلاً عن سطح الأرض فى صدر اللوحة ، وبجواره أحد النبلاء يتحدثان سوياً وحولهما على شكل نصف دائرى التف النبلاء والنخبة الطيبة على الجانبين وخلفهم وقف الخدم والحرس يراقبون الضيوف الذين اجتمعوا فى جلسة شراب وطعام يتضح فيها كرم الضيافة الإمبراطورى الذى تمثل فى الطاولة الضخمة الموضوعة فى وسط المكان ووزعت عليها أصناف مختلفة من الطعام والشراب موضوعة فى أوان فخمة ويقوم أحد الخدم بترتيبها أو إعداد الأصناف التى ستقدم أولاً . وأمام الإمبراطور وضيوفه وضع جزء من الضيافة تمثل فى آنية أو سلطانية كبيرة ، وبجوارها كأس ، بينما الإمبراطور وضيوفه يمسكان بكأسين فى يديهما وأمام النبلاء على الجانبين وزعت أطباق ، وبعضهم يمسك بيده كئوس الشراب .

فى مقدمة اللوحة على اليسار جلس الموسيقيون أحدهم معه آلة نفخ طويلة وبدا مندمجاً متمائلاً وهو يعزف عليها ، وبجواره آخر يعزف على الدف وبدا هو الآخر سارحاً مع معزوفته ، فى الأمام اثنان يرتديان قبعتان بدا أنهما أجنيان من ملابسهما وقبعاتهما وكأنهما يؤديان حركة راقصة .

أما فى الجهة اليسرى وقف أحد السقا ماسكاً قربته بين يديه ومتجهاً للضيوف ليقدم لهم الماء . . يليه مجموعة من الخدم يحملون أصنافاً من الطعام يأتون بها من المطابخ الملكية ويتجهون لتقديمها للضيوف ساخنة .

نستخلص من الدراسة التى مثلت أحد جلسات الأسمطة الملكية أو بلغة العصر دعوة على الغذاء أقامها الإمبراطور أكبر لنبلائه ربما بمناسبة من المناسبات التى كان يحتفل بها الأباطرة المغول أو عيد من الأعياد الموسمية أو الدينية أو حتى الوطنية .

العمل لجفردهان وهذا يتضح من النقش ، وأسلوب الصور الشخصية والتكوينات التى ميزت عمل هذا الفنان . . جمهور أو جمع من الناس موزعين فى كل جانب من اللوحة بين الجلوس والوقوف ، الرسوم البيانية المتداخلة والملتفة حول بعضها ، توزيع اللون ومراعاة التنويع فى الزخارف ، العرش الضخم الملىء بالزينات ، الظلة التى تعلو رأس الإمبراطور وضيافته المفتوحة من الوسط وتتجه يميناً ويساراً ، إلى الخلف سور من قماش الخيم أيضاً يحمل زخارف طولية وميداليات داخلها زخارف أرابيسك . . ونخلص من كل ذلك إلى الأسلوب الواقعى فى تصوير جفردهان ودقة الإحساس بالموضوع المصور ورهافة التعبير .

لوحة (٣٧)

- الموضوع : جهانجير يرحب بشاه عباس .
 التاريخ : حوالى ١٦١٨ - صفحة من ألبوم سانت بطرسبرج .
 العمل : لا يوجد نقش . يمكن نسبتها مقارنة بأسلوب أبى الحسن ؟ .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ١٥,٤ × ٢٣,٨ سم
 مكان الحفظ : معرض الفن الحر ، معهد سميثونيان ، واشنطن . D.C. Imr. 24. 16A.
 المراجع : . S. P. Verma: Op. Cit., (Abil' Hassan C. V.), p. 55, pL. ? 57 .
 - Amina Okada, Op. Cit., p. 56, pL. 53.

● رغم أنها صورة رمزية أو تخيلية لزيارة لم تحدث فى الحقيقة بين الإمبراطور المغولى جهانجير والشاه عباس الصفوى ، إلا أنها توضح كرم الضيافة المغولية الهندية ، وأيضاً الهدايا الثمينة التى كان يجلبها الضيوف معهم من بلادهم للإمبراطور .

فى اللوحة نرى جهانجير وضييفه جالسين متواجهين على عرش مرتفع يحيط برأسيهما هالات ضخمة ، وراعى المصور أن يصور جهانجير بحجم ومقام أكبر من الشاه عباس ، كما طلب الإمبراطور من الفنان أن يكتب هذه العبارة أعلى رأس الشاه عباس : «صورة شخصية لأخى الشاه عباس» . . ووضعت منضدة ضخمة أمامهما فوقها أوانى شراب مختلفة الأشكال والأحجام وأمام المنضدة على الأرض أيضاً صوانى مختلفة الأشكال والأحجام عليها أنواع عديدة من الفاكهة والحلوى اللذيذة .

بينما وقف اثنان من أهم رجال البلاط لدى الإمبراطور والشاه أحدهما عساف خان (كتب الاسم أعلى رأسه) فى يده اليمنى كأس ذهبى يقدم منه شراباً وضعه من قنينة فى يده اليسرى ووقف متطلعاً إلى الشاه وضييفه . بينما الرجل الآخر وهو عليم خان بدا كسفير للشاه عباس ويحمل فى يده اليمنى بازاً واليسرى تمثالاً ذهبياً لفارس على جواده وهما يمثلان هدايا ثمينة أحضرها الشاه ليقدمها للإمبراطور والصورة ليس بها أى نقش بيد الفنان ، لكن طبقاً لأسلوب التصوير وأيضاً مقارنة بأسلوب أبى الحسن فى لوحة أخرى* تحمل توقيع أبى الحسن ، يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن هذه اللوحة من عمل أبى الحسن .

* انظر حلم جهانجير (بمقابلة شاه عباس) . Amina Okado: Op. Cit., p. 56, pL. 54.

على أية حال لم يقصر الفنان فى إظهار كرم الضيافة وحسن استقبال الإمبراطور لضيوف البلاط ، ولو أن اللوحة ليست خيالية أو رمزية إنما هى تعبير حى لجلسات أو دعوات الغذاء التى كان يقيمها الأباطرة لضيوفهم حتى لو اقتصرَت الدعوة على الإمبراطور وضيوفه واثنان من رجال البلاط الإمبراطورى ، وأيضاً عبارة «صورة شخصية لـ أخى شاه عباس» تدل على الأخلاق الرفيعة والحس المرهف دون أن يراه ، وكان يحث فنانيه ويرسلهم مع البعثات لعمل صور شخصية له ولنبلائه ورجال بلاطه .

لوحة (٣٨)

- الموضوع : الأمير [«سليم؟»] ورجال دين فى حديقة .
 التاريخ : حوالى ١٦٣٠ - صفحة من ألبوم متو .
 العمل : توقيع بشتى .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٠,٢ × ٢٨ سم
 مكان الحفظ : مكتبة شستريتي ، دبلن .
 M. S. Fmo. 7.
 المراجع :
 - Yhya Zaku and S. C. Welch: Op. Cit., see pls .
 - Amina Okada, Op. Cit., p. 173, pL. 209.

الأمير سليم مع ضيوفه من رجال دين وموسيقيين فى تراس يطل على حديقة جميلة تحيط بهم من كل جانب ، فى جلسة شراب وطعام يتمثل فى قطع من الحلوى الصغيرة الموضوعة أمامه فى أوان مختلفة الأشكال والأحجام بعضها له غطاء والبعض الآخر بدون ، وهناك قطع من الحلوى المغلفة بورق خفيف وضعت على الأرض أمامه .

بينما الخادم قد جلس أمامهم على الأرض وبجواره طاولة وضعت عليها قنينات زجاجية مختلفة الأحجام والأشكال . يمسك الخادم بيده اليمنى قنينة يملأ منها كأس شراب بيده اليسرى وبدا منهمكاً فى وضع الشراب منصتاً لعازف الربابة الجالس أمامه الذى بدا فمه مفتوحاً وكأنه يغنى أغانى تطرب الجالسين ويضفى على الجلسة جواً من الرفاهية والطرب والشاعرية .

اللوحة تحمل توقيع الفنان بشتى ، وبما أن الأمير المصور هنا ليس من المؤكد أنه سليم ، لكن توقيع بشتى على اللوحة وأيضاً قيامه بتنفيذ تصاوير أخرى للأمير سليم ، واعتماداً على هذه التصاوير ومقارنتها بتلك اللوحة نتوصل إلى أنها من عمل بشتى الذى اعتاد أن يصور الأمير فى أبهى وأفسخ حالاته ، وأهم ما ميز الأمير الشاب حركات يديه الرشيقة وأنامله الرقيقة وخاصة فى التصاوير التى نفذها الفنان بشتى .

على أية حال مثلت اللوحة جلسة شراب مع قطع من الحلوى اللذيذة فى حديقة القصر الملكى ، انعكاساً حياً لأنشطة البلاط المغولى وعبرت عن التمتع المطلق بالحياة المترفة والثرية التى عاشها أمراء الإمبراطورية المغولية منذ نعومة أظافرهم .

لوحة (٣٩)

الموضوع : أمير شاب فى حفل صاخب مع أصدقائه (حفل شراب فى حديقة) .

التاريخ : حوالى ١٦٣٠م - صفحة من ألبوم متو .

العمل : توقيع جفردهان (نقش فى مقدمة اللوحة) .

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٢٠,٩ × ١١,٩ سم

مكان الحفظ : مكتبة شستر بيتى ، دبلن .

M. S. Ino. 8.

المراجع : Arnold Sir T. W. and Wilkinson, J. C. S. : The Library of Chester

Beaty: A Catalogue of the Indion Miniatures, 3 Vols, London

1936, pL. 59, Vol .

- Amina Okeda: Op. Cit., p. 193, pL. 228.

جلسة شراب وطعام أو دعوة على الغذاء من أمير شاب لمجموعة من الأصدقاء فى
الغالب شعراء ومعهم موسيقى يلعب على ربابة فى حديقة جميلة .

جلس الأمير الشاب متوسطاً الجلسة أمامه مفرش رقيق ممدود على الأرض ووضعت
فوقه أوانى طعام مختلفة الأحجام والأشكال بالإضافة إلى قنينات رجاجية للشراب وكؤوس
عديدة وأمام المفروش على السجادة وضعت صوان أخرى فوقها قنينات شراب موزعة على
السجادة بطريقة منظمة وجميلة .

فى مقدمة الصورة وبالتحديد بالوسط بحيرة جميلة تسبح فيها بطتان على كل جانب ،
أضافت شاعرية جميلة للمنظر . . وعلى جانب البحيرة الأيمن جلس عازف الربابة وبجواره
طبق عليه فنجان شراب صغير . . أما على الجانب الأيسر جلس شاعر شاب بجواره رجل
كبير السن ملتحي جلس منصتاً للعزف وكذلك الشاب الذى وضع يده اليسرى سائداً عليها
رأسه ويتطلع لمنظر البط فى البحيرة وينصت باهتمام للعازف . . أيضاً أمامهم طبق بيضاوى
الشكل به طعام أو غذاء وفنجان أيضاً على طبق صغير به شراب .

جلسة ضيافة ملكية فى جو شاعرى رقيق زاد من جماله وفخامته الحديقة المبهرة المعتنى
بها جيداً وبطريقة زراعتها وتقسيمها الجميل ، وزاد المكان روعة وجمالاً البحيرة الصغيرة
أمام الضيوف والبط الصغير السابح فيها . اللوحة من عمل جفردهان الذى تميز أسلوبه
بالواقعية كما ذكرنا من قبل ، وتؤكد ذلك اللوحة التى أمامنا حيث واقعية وطبيعية المكان

المزهر طبيعياً وفنياً بمعنى أن الفنان صور الحديقة بأشجارها ونباتاتها ، وفنياً في لوحة الزهور الجميلة التى رسمها على السجادة الجالسين عليها ، وكى يحافظ على رتابة ونظافة المكان وضع مفرش أبيض اللون فوق السجادة وزعت عليه أوانى الشراب والطعام حتى لا تتسخ السجادة . . وهذا أسلوب واقعى شديد الواقعية وحس مرهف بسيط لفنان رقيق أجاد التعبير.

لوحة (٤٠)

- الموضوع : شاه جيهان مستضيفاً موالى (صفحة مزدوجة) .
 التاريخ : مغولى هندی - صفحتان من البادشاه نامه (احتمالاً) .
 العمل : نقش لمрад Mirar (النص غير منشور) .
 مكان الحفظ : معرض الفن الحر ، واشنطن .
 FGA, DC 42. 17 and 18.
 المراجع :
 - S. P. Verna: Op. Cit., see Murar C. V., p. 275, pL. 9
 - Welch S. C. : Imperial Mughal Painting, London, 1978, pL. 31 -
 32 (Colour).

الصفحة المنشورة هنا هي الثانية* من صفحة مزدوجة لأنها مثلت ضيوف شاه جيهان وهم جمهور من الموالى دعاهم الإمبراطور ربما لمناسبة ما ، وكانت الدعوة متضمنة الغذاء والشراب ..

جلس الموالى فى صفيين متقابلين على شكل حدوة أمامهم وضعت صوانى وأطباق وأكواب مختلفة الأشكال والأحجام احتوت على ما لذ وطاب من أنواع الطعام والشراب . بين الصوانى والأكواب وضعت شمعدانات كل واحد منها به أربع شمعات طوال .

دعوة الغذاء هذه كانت فى قاعة ضخمة من قاعات القصر ، علقت على جدرانها لوحات مترابطة لا يفصل بينها غير شريط زخرفى من أعلى وعلى الجانبين .. رسمت داخل اللوحات فازات كبيرة وصغيرة تخرج منها ورود مختلفة الأشكال والألوان .

سقف القاعة يتوسطه صورة ملاكين سابحين فى السماء كما يحمل السقف أعمدة خشبية أفقية يتدلى منها رأسياً أعمدة أخرى لها تيجان ضخمة تتفرع إلى أربعة محاور يلتصق بالسقف فى المقدمة سور خشبى زين من أعلى بأشكال نجمية ثمانية ، كما وقف على كلا الجانبين فى الركن الأيمن والأيسر السفلى الحرس وحملة الشمعدانات .

العمل لمрад أو مرار ، لا تحمل الصفحة الثانية أى نقوش ، ولكن إذا كانت الصفحة الأولى هي التي سبق أن حللناها فى لوحة ٧ ، ووجدنا اسم الفنان الذي قام بالعمل وهو مرار طبقاً للنقش الموجود على ياقة رجل البلاط الواقف أمام العرش ويذكر اسم مراد إذن هذا العمل هو المكمل للأول .. وفى رأى أن العمل فعلاً يكمل بعضه ومناسبة هذه الدعوة

* الصفحة الأولى : انظر كتالوج الرسالة لوحة ٧ .

ربما دينية أو عيد وطنى كذكرى الجلوس على العرش أو دعوة لجلسة غذاء على شرف الإمبراطور وولده المصور فى اللوحة الأولى . . وإن دلت اللوحة على شىء فهى تدل على كرم الضيافة وفخامة جلسات الغذاء والشراب ، ووقارها وقديسيته ، أيضاً اتبع منها القواعد بالبروتوكولية السليمة فبدت اللوحة منظمة الجلسة مرتبة ومنسقة فى طريقة تقديم الأكل على مفارش نظيفة ، والجالسون منظمون فى صفين متقابلين أمام بعضهما البعض ، يرتدون ملابس أنيقة غلب عليها اللون الأبيض رافعين أيديهم بالدعاء للإمبراطور على كرم وحسن ضيافته وروعة استقباله .

اللوحة بها من الأسلوب الأوروبى الكثير حيث الملائكة سابحة فى السماء وتيجان وقواعد الأعمدة السور المزخرف بأشكال نجمية ثمانية ، ولم يأخذ من الطراز الهندى سوى رسوم الأشخاص بسحنهم وملابسهم وجلساتهم وطريقة تقديم الأكل فى مثل هذه الصحون وأكواب الشراب .

الفصل السادس
تساوير المعارك الحربية

الفصل السادس

تصاوير المعارك الحربية

نظرا لولع الأباطرة المخول بالتاريخ بجميع أشكاله : التاريخ الطبيعي الذى تمثل فى تصاوير الحيوانات والطيور والنباتات ، والتاريخ الشخصى الذى تمثل فى السير الذاتية وسير الأجداد والأسلاف ، أيضا تاريخهم الذى صنعوه ، وأدى إلى تأسيس الإمبراطورية المغولية العظيمة بجهود جبارة شاقة . هذا تطلب شن الحروب وإقامة الفتوحات فى ظل ظروف مناخية وطبيعية صعبة ، وتمت هذه الفتوحات سواء أكان ذلك برغبة أهالى المنطقة المفتوحة أو ضد رغباتهم . فخرجوا لملاقاة جنود وقوات الأباطرة ومقاومتهم بشتى الطرق مدافعين عن حصونهم وأسوارهم . . نتج عن كل ذلك تصاوير المعارك الحربية الثرية والتى تركزت بصفة خاصة فى عهد بابر مؤسس الإمبراطورية المغولية وأكبر مدعم ومرسخ جذور هذه الإمبراطورية لتصمد قرنين من الزمان فى وجه أى اعتداء خارجى يفت من وحدتها وجذورها ليرث الأبناء هذه الإمبراطورية مكتفين فقط بتأديب من يخرج عن طوعهم فى الأقاليم والمقاطعات التى تبعد عن عاصمة الحكم . .

وبناءً على ذلك وجدت معظم تصاوير المعارك الحربية منذ تأسيس الإمبراطورية فى عهد بابر حيث سجل مذكراته ، ورغم عدم تأكيدنا أو معرفتنا أى من الفنانين عمل لدى بابر إلا أن بعض صفحات من بابر نامه وضحت بالصور وهى تمثل حداثق ومناظر حيوانات أجنبية ونباتات كانت موجودة فى الأراضى ، وهذا يتمشى بالطبع مع رأى القائل بأنه كان ذا طبيعة بدوية ، كما أنه انشغل فى الفتوحات ولم يكن هناك مجال لإنشاء مرسوم ملكى فى تلك الفترة المبكرة ، كما أن وجود مرسوم فى تلك الأماكن المفتوحة لم يرد ذكرها وإذا كانت موجودة ربما اقتنى منها الإمبراطور بعض المخطوطات التى يصعب تمييزها عن تلك التى أنتجت له إن وجدت .

تابع الإمبراطور همايون الفتوحات لكن حظه العسر الذى تحدثنا عنه من قبل يجعل من الصعب أن ننسب لعصره تصاوير من تلك النوع . .

تصاوير المعارك الحربية الفعلية تنتمى بحق لعصر أكبر الذى امتدت فتوحاته شرقاً وغرباً وشمالاً ، وتمثل حلم حياته فى التوسع جنوباً . لذلك أتت معظم تصاوير هذه المجموعة

من بابر نامة نظراً لولع الإمبراطور أكبر ورغبته فى تسجيل فتوحاته وانتصاراته العظيمة مثل فتحه لحصن راجبوت فى CHITTOR ، واستيلاءه على RATHAMBOR . أما الأباطرة التاليين فقد خلت تصاويرهم من موضوعات الفتوحات والمعارك الحربية بعد أن صارت الإمبراطورية راسخة الأركان بفضل جهود أكبر . . ومع ذلك هناك لوحتان ضمهما للكتالوج تملان حصار قندهار كانا فى البادشاه نامة - عصر جهانجير - وهما لا تمثلان الحروب الفتاكة التى شاهدناها من قبل ، إنما تسليم الحصون تم سلمياً بدون أى مقاومة تذكر (انظر كتالوج الرسالة : لوحات ٤٧ - ٤٨) . .

أما باقى لوحات هذه المجموعة فتتنمى كلها لمخطوط بابر نامة وأكبر نامة وتمثل الأحداث والمعارك الحربية التى كان الأباطرة طرفاً فيها أحياناً ، وفى أحيان أخرى كانت المعارك يقودها كبار قادة الجيش . ففى (لوحة ٤١) التى وقعت أحداثها عند مدينة بيللا بالقرب من نهر أنديوس بين قوات الإمبراطور بابر وأهل المدينة الذين وجدوا فى النهر مسجلاً للهروب إلى جزيرة تقع فى وسطه فألقوا بأنفسهم فيه هرباً من بطش قوات بابر ، لحق بهم الجنود ومنهم من ألقى بنفسه وراء الهاريين واقتادوهم أسرى وسلبوا أمتعتهم كغنائم للحرب .

(لوحة ٤٢) أيضاً لأكبر يهاجم حصوناً فى شتور جاره . المعركة كانت عنيفة ، وحشد لها أكبر قواته التى انتشرت فى كل مكان . ووقف الإمبراطور على أبواب معسكره يتابع المعركة أولاً بأول ، ووضحت الانفجارات المرعبة التى كانت تأتى من داخل الحصن محاولة لصد الهجوم . لكن كانت الغلبة لقوات أكبر الذى دخل الحصن منتصراً .

وبعد المعركة وإتمام السيطرة على الحصن أخذت الغنائم واقتيد الأسرى إلى الإمبراطور بطريقة تهكمية ، حيث أجبروا على ارتداء أقنعة تمثل وجوها وقروناً لحيوانات مختلفة ، ويبدو أن الإمبراطور لم يرض عن هذه الإهانة ، وطلب من القائد حسين قولاً خاف أن يأمرهم بخلع هذه الأقنعة ، وهذا ما وضح فى اللوحة (٤٣) .

انتصار آخر من انتصارات أكبر ، حيث تمثله اللوحة فى موكب على مشارف حصن سوريات ومعه رجال بلاطه وحرسه وحملة الأعلام ، كما يتقدمه الراقصون بملابسهم المبهجة ، وعلى الجانبين وقف مستقبله مهللين فرحين بقدومه ، كما بدت فى خلفية اللوحة الحصن بأسواره العالية التى كتبت على جدرانه شرائط من النقوش . (انظر لوحة ٤٤) .

أما (لوحة ٤٥) فتمثل معركة من نوع آخر بين مجموعتين متنافستين من النساك . وضح ذلك من ملابسهم وشعورهم ولحاهم الطويلة . كما أن هذا التنافس كان على أشده فى

عصر أكبر مما جعله يدرك أن وحدة الهند وترسيخ إمبراطوريته يتطلب التوفيق والتآخي بين هذه الطوائف منعاً لمثل هذه المناوشات التي كانت تفت في عضد الإمبراطورية وتضعفها . أيضاً (لوحة ٤٦) تمثل حرب الطوائف ، ودعوى أطلق عليها مجزرة أو مذبح بشرية ، فالقتال هنا وهناك وقوات أكبر تذبح المتعاريكين الذين تناثرت أغراضهم في كل مكان مما يدل على هول المفاجأة وعنف القتال ، حتى محاولتهم للهروب لم تنجح لأن الجنود أخذوا يتعقبونهم بلا هوادة أو رحمة ، ليأدبونهم ويمنعونهم من مجرد التفكير في العصيان مرة أخرى .

اللوحتان الأخيرتان (٤٧ - ٤٨) تمثلان حصار قندهار في عصر الإمبراطور جهانجير . ويبدو أن هذا الحصار تم لأكثر من مرة ، تارة بالقتال والمحاربة لدخول الحصن ، وتارة أخرى كان يسلم الحصن سلماً . ففي (اللوحة ٤٧) نرى الحصار العسكري للمدينة وتقويضها من كل مكان ، ومحاربة المتصددين للقتال وقتلهم ونشر عظامهم وجماعهم في ساحة المعركة ، والدخان متصاعد من داخل الحصن دليل الانفجارات المروعة . .

أما (اللوحة ٤٨) فنرى القائد الفارسي يسلم مفاتيح المدينة للقائد المغولي سلماً ، بينما انتشرت القوات المغولية في كل مكان داخل الحصن والأسوار والمباني المحصورة داخلهم مستولين ومؤكدين على دخولهم المدينة سلماً بدون إراقة الدماء .

اللوحات التي اختيرت لهذه المجموعة قليل من تصاوير كثيرة لمعارك حربية^(١) . نفذها مصورون متخصصون في عمل الصور الشخصية وانفعالاتها وحركاتها السريعة ، كذلك الرسوم التوضيحية مثل التلال والصخور والأشجار الكثيفة ، ورسوم العمائر مثل الأسوار والحصون والقلاع والمدن المحصنة ، وأيضاً آلات الحرب التي تنوعت مثل : السيوف ، الرماح ، البنادق ، المدافع ، السهام (انظر كتالوج الأشكال ١١٤-١٢٥) .

وأيضاً رسوم الحيوانات المختلفة التي كانت تستخدم لنقل معدات وآلات الحرب ، مثل الأحصنة التي كان يركبها الجنود ، وكذلك الخيول ، والثيران التي كانت تجر المدافع^(٢) .

(١) انظر تصاوير معارك حربية من عمل فنانين مختلفين بنظام المشاركة في العمل :

Amina Okada: Op. Cit., Pls. 14 - 16, 51, 83, 88, 126, 135, 141 - 142.

(٢) انظر أيضاً :

S. P. Verma. Op. Cit., pLs. 24 , 27 - 30 , 34 .

Ibid. (see maskina C. V.), pL. 29.

ومن هؤلاء الفنانين المتفوقين : مسكين الذى كان العدد الأكبر من تصاويره يتنمى لعصر أكبر ، وضمت إلى أكبر نامة ، وبياج وفاروكج بك . . أيضا هناك أسماء أخرى لأعمال مشتركة بين فنانين أحدهما عمل الصور الشخصية والتكوينات والآخر للتلوين : ميكند وشنكر، كيسو كلان ونارسخ، مسكين وساروان، كيسو وحسين نقاش، بسوان ومنصور . .

على أية حال تميزت تصاوير هذه المجموعة بالعنف وإراقة الدماء والدخان الكثيف المتصاعد من ضربات المدافع ، والسهام المتناثرة هنا وهناك فى كل مكان ، ازدحام الجنود سواء ممتطين الأحصنة أو الأفيال ، أو مترجلين يهرولون وراء الأعداء أو العاصين ، كذلك الأمتعة والأسرى الذين اقتيدوا للمثول أمام الإمبراطور . . اللوحات معظمها منسوبة للفنانين الذين قاموا بالعمل كنوع من التوثيق لتاريخ صنعه الأباطرة وسجلوه لإثبات شرعية الحكم ، واستيلائهم على المناطق المفتوحة لتوسيع إمبراطوريتهم .

لوحة (٤١)

- الموضوع : معركة بيللا* بين قوات بابر وأعدائه فى ١٥٠٥ م .
 التاريخ : مغولى هندى - حوالى ١٥٨٩ م .
 العمل : لا يوجد نقش .
 المادة : ألوان مائية معتمة ذهب وحبر على الورق .
 المقاسات : الصفحة ١٥,٧ × ٢٦,٥ ، الصورة ٢٥ × ١٣,٣ سم ، مساحة ١١٧ .
 مكان الحفظ : مجموعة خاصة للأمير صدر الدين أغاخان .
 المراجع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 114, pL. 83.

الصورة تمثل الصفحة الثانية من رسم توضيحي على صفحة مزدوجة من مذكرات بابر (بابرنامه) . معروف أن ظهير الدين بابر أول إمبراطور مغولى ومؤسس الدولة (١٤٨٣ - ١٥٣٠) لذلك اشتملت مذكراته التى كتبت بلغته الأصلية (التركية) على رسوم توضيحية لمعاركه الحربية ضد أعدائه السيزيك والطغولعتين لفتح أقاليم الهند ووضعها تحت السيطرة المغولية استكمالاً لتأسيس الدولة المغولية فى الهند .

هذه اللوحة تمثل إحدى فتوحاته فى إقليم بيللا الواقع على نهر أنيدوس لذلك رأينا الهلع والخوف يسيطر على أهل المدينة الذين أسرعوا إلى النهر خشية من بطش رجال بابر ، مستغلين المراكب هرباً إلى الجزيرة فى وسط النهر . لكن قوات بابر لم تتوان عن ملاحقتهم حتى أن الجنود خلعوا ملابسهم وألقوا بأنفسهم فى النهر وراء الناس الذين تساقطت منهم أمتعتهم فأخذ جنود أكبر يجمعونها ويجمعون الناس أنفسهم كأسرى وغنائم حرب .

بينما نرى رجال أكبر يلاحقون المراكب القريبة من ضفة النهر ومن عليها ، واستطاعوا أن يأسروهم ويأخذوا ما معهم كغنائم حرب ، أما المركب الثالث فى اللوحة فقد وصل إلى الجزيرة بمن عليها واستطاعوا الهروب من رجال بابر . وعلى الجزيرة فى أقصى الركن الأيمن العلوى فى خلفية اللوحة نرى حصناً محاطاً بأسوار واثنين من جنود المدينة يراقبان الموقف بجمود ولم يتحركا لا للدفاع عن أهل المدينة ولا حتى مقاومة رجال بابر الذين تطايرت سهامهم فى كل اتجاه .

* مدينة تقع على ضفاف نهر أنديوس ، شمال بشاور وشرق بانو .

على أية حال بدت الخلفية ليست لها أى علاقة بالمعركة أو بالصورة عامة ، ولا حتى بالنص وما هو مكتوب فيه . مما يؤكد أن فناني بابر قاموا بتنفيذ الصورة بدون أى وعى أو إدراك بالقرية أو المدينة الواقعة على نهر أنديوس ولا حتى اطلعوا على النص المكتوب . لذلك فهم فنانون ليسوا من أهل المنطقة وإنما كلفوا بالعمل لمجرد تسجيل رغبة راعى الفن للحدث الذى يؤكد شرعية فتح هذه الأراضى وفرض سيطرته عليها وضمها لإمبراطوريته لتورث لأولاده من بعده بالطريقة الشرعية وهى انتقال الحكم وراثياً . أعطانا الفنان منفذ العمل إحساساً بأن هناك معركة دائرة بالفعل بين أهل المنطقة وجنود بابر الذين بذلوا ما فى وسعهم للقضاء على هؤلاء الهاربين المذعورين واستولوا منهم على أمتعتهم وتعقبوهم حتى تطلب الأمر أن ينزل بعضهم فى الماء لإحضارهم ، بينما البعض الآخر تمكن من الوصول إلى الجزيرة . وتمثل هذا الإبداع الفنى فى الدراية التامة بقواعد المنظور والبعد الثالث حيث رأينا من هم فى المقدمة أكبر مما هم فى آخر الصورة . . أما الخلفية فتتم عن جهل الفنان بالمنطقة ، وإنما هى محاولة منه لملء الفراغ فى اللوحة وعدم تركها مهملة .

التكوينات والصور الشخصية فيها تميز وتفوق من الفنان رغم أنها مبكرة وتمثل بدايات التصوير المغولى الهندى . كما أن اللوحة بها حركة ونشاط وتهاوش وكروفر الحروب وسلب غنائم واقتياد الأسرى دون إرقاة للدماء أو إرهاب للأرواح .

أيضاً تعرفنا على آلية الحروب فى تلك الفترة ، وملابس الجنود بما فى ذلك أغطية الرأس (الخوذات) ، والتروس . كما استخدمت المراكب كأداة للهروب إلى الجانب الآخر من النهر أو للجزيرة للاحتماء بها من قوات بابر الذين أتوا براً ولم تكن لديهم وسيلة لعبور النهر .

لوحة (٤٢)

الموضوع : أكبر يهاجم حصون فى شتور جاره .

التاريخ : أكبر نامه ، حوالى ١٥٩٠ م .

العمل : تكوينات مسكين ، تلوين بهورا .

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٢٥ × ٣٧,٥ سم .

مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن IS. 2-1896-67/117

المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 125, pL. 135 S.P.

Verma: Op. Cit., (Miskin C. V.), p. 289, pL. 28.

الصفحة الثانية من رسوم توضيحية لأكبر مهاجماً حصون فى شتور جاره وتوضح استسلام قوات راجيوتة عند قلعة شتور . .^(١)

فى مقدمة اللوحة وقف الإمبراطور أكبر فى الركن الأيمن السفلى عند باب خيمة معسكر معه أتباعه وخدمه وأمامه اثنان من قادة الجيوش ينقلان له أخبار المعركة . يلى ذلك جموع الجيوش المتشابكة مع بعضها البعض تحت وفوق التلال العالية ، داخل وخارج ثنايا الصخور ، الأعداء تتساقط من أعلى التلال .

وفى الجانب الأيمن وسط اللوحة مجموعة أخرى من الفرسان حاملين الأعلام شاهرين سهامهم فى اتجاه الحصن ، لكن يبدو أن هناك انفجاراً هائلاً أتى من جانب الحصن أدى إلى تساقط الجنود وارتفاعهم عالياً بخيولهم ثم هبطوا على الأرض صرعى وتساقطت معهم دروعهم وخوذاتهم وأسلحتهم وخيولهم . توقف الجنود مفزوعين من هول الانفجار .

بينما نجحت المجموعة الأخرى من الجنود من اقتحام الحصن والصعود أعلاه والقضاء على من فيه ، الذين استسلموا بدون مقاومة وسلموا الحصن وما حوله لقوات أكبر المنتصرة .

يتضح من هذه التصويرة تكوينات مسكين الواقعية الشديدة الدرامية ، خاصة أن تصاويره فى أكبر نامه تمحورت حول مناظر : الحروب ، الصيد ومناظر البلاط . . وكلها

(١) الصفحة الأولى انظر : S. P. Verma: Op. Cit., (Miskin C. V.), p. 289, pL. 27 .

موضوعات تتطلب جرأة ، تنوع فى التكوينات ، دقة فى الحركات والانفعالات ، تباين فى الألوان . . . كل ذلك وغيره تفوق فيه مسكين بلا منافس ، بل تفوق على أبيه ماهيش تلك الفنان الذى سبقه إلى مرسوم أكبر ، لكن إبداع الابن وتميزه علاوة على تخصصه فى الموضوعات التى ذكرناها سابقاً جعلته ينفذ أكثر من صورة فى أكبر نامة تزيد عدداً عن التى نفذها أبيه .

الإحساس بالحرب والمعركة الدائرة بدأ من المعسكر المقام على حدود المدينة لأكبر وجنوده، ثم تدرج إلى ساحة المعركة الفعلية على الصخور والتلال التى تؤدى إلى الحصون الظاهرة فى خلفية اللوحة . . والانفجار الهائل الذى فصل بين القوات التى تمكنت من دخول الحصن والأخرى التى انهمكت فى محاربة الأعداء . كل ذلك عبر بصدق وواقعية عن المعركة الواقعة والتى انتهت بنصر أكبر ودخوله الحصون .

لوحة (٤٣)

- الموضوع : حسين قولا يقدم أسرى حرب جوجورات .
 التاريخ : أكبر نامه حوالى ١٥٩٠ م .
 العمل : تكوينات بسوان ، تلوين منصور .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٥ × ٣٧,٥ سم .
 مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن 117 / 112 - 1896 - IS. 2 .
 المراجع : S. P. Verma: Op. Cit., (see : Basawan C. V.), p. 90, pL. 79.
 Amina Okada: Op. Cit., p. 88, pL. 88.

تمثل اللوحة القائد حسين قولا فى ساحة القصر يقدم أسرى الحرب للإمبراطور أكبر الذى لم يظهر فى اللوحة لأنها الصفحة الثانية من رسوم توضيحية على صفحة مزدوجة ، لذلك لابد أن يكون أكبر مصوراً فى اللوحة الأولى جالساً على عرشه يستمع لقائده وهو يقدم له أسرى الحرب ومن حوله حاشيته .

وإمعاناً فى إزلال هؤلاء الأسرى جعلوهم يرتدون أقنعة تمثل أشكالاً مختلفة للحيوانات مع القرون التى ترتفع على رؤوسهم هذه الأشكال الحيوانية مثل : الكلاب ، الحمير ، الطباء ، والبقر . . ويذكر أبو الفضل أن الإمبراطور أكبر وبخ حسين قولا خان على ذلك وأمره أن يخلعوا هذه الأقنعة الحقيرة عن هؤلاء الأسرى^(١) . وبالفعل نرى هؤلاء الأسرى وهم يخلعون هذه الأقنعة عن رؤوسهم ويكشفون عن وجوههم . ليسجل الفنان بسوان هذه اللحظات بدقة ومهارة بالغين ، بل ويسجل سخرية وإهانة رجال البلاط والقواد من هؤلاء الأسرى . وإمعاناً فى الإذلال والتحقير كانوا مسلسلين بجنائز حديد سميكه ومحاطين بجموع غفيرة من الفرسان والسجناء الذين قادوهم للإمبراطور كالقطيع .

واضح من اللوحة أنها عمل مشترك ، لكن ما قام به بسوان هو الرسوم والتى أكدت أن المعارك المنتصرة التى قادها أكبر لتدعيم وتأمين إمبراطوريته فى الهند لم تنته فقط فى ساحة الحرب وإنما ظلت مستمرة حتى عودته إلى قصره حيث كان الأسرى وغنائم الحرب تعرض عليه فور عودته من المعركة ، وبالتالي كان فنانوه مطالبين بعمل تصاوير تسجل مراحل المعركة المختلفة منذ الإعداد لها حتى العودة وعرض غنائم وأسرى الحرب . . فسجلت هذه اللوحة آخر مرحلة من مراحل الحرب وهو الانتصار وعرض الأسرى .

Amina Okada: Op. Cit., p. 86.

(١)

لوحة (٤٤)

- الموضوع : معركة بين مجموعتين متنافستين من النساك .
 التاريخ : أكبر نامة ، حوالى ١٥٩٠م .
 العمل : تكوينات بسوان ، تلوين تارا كلان .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٥ × ٣٧,٥ سم .
 مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن .
 IS. 2- 1896 - 112 / 117 .
 المراجع : Amina Okada : Op. Cit., p. 84, pL. 82.
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

لم تقتصر تصاوير الحروب على المعارك الحربية فى ساحات القتال لفتح إقليم من الأقاليم أو حصار القلاع والحصون أو غزو مدينة أو قرية ، لكن كانت الحروب الداخلية أشد فتكاً وقتلاً للأرواح .

فمثلت الصورة (معركة بين مجموعتين من النساك ، إحداهما تتبع فشنو والأخرى شيوا) ، وكل مجموعة منهم تعتنق فكر رئيسها ، وبالطبع حدث نقاش بينهما أدى إلى نشوب معركة سمع عنها الإمبراطور أكبر ، مما استدعى تدخله وتدخل قواته التى أبلت فى المعركة بلاءً حسناً ، لدرجة أننا رأينا دماء فى ساحة المعركة لم نرها من قبل فى حروب سابقة رغم شدتها وضرورتها .

ففى مقدمة اللوحة أحد النساك وعلى كتفه سيف مسلط من أحد الجنود أدى إلى قطع عميق فى كتفه سالت معه الدماء . وأمامه آخر شق السيف بسطنه وخرجت أحشاؤه منها ، الصرعى والقتلى والمذبوحون هنا وهناك فى كل مكان فى ساحة المعركة والدماء تسيل منهم بغزارة . النساك يحاولون الهروب مذعورين ، منهم من قضى نحبه ومنهم من خر ساجداً فى دماؤه .

بينما الإمبراطور أكبر ممتطياً حصانه وخلفه حرسه وخدمه واقفين شاهرين أسلحتهم فى انتظار تلقى أوامره ، أمامه طواوير من الجنود تنتظر دورها للتقدم فى ساحة المعركة إذا زاد عدد المتمردين ، أو لم يتمكن الجنود الواقفين فى الساحة من السيطرة على الموقف .

فى خلففة اللوحة تبدو مبانى المفةنة أو القصور الإمبراطورفة وأمامها تلال مرتفعة تتخللها أشجار كثيفة الأوراق غطت بارتفاعها جزءاً من المفةنة المصورة فى الخلفية .

تكوونات بسوان وصوره الشفصففة غلب عليها الواقفة الشفففة والهلع والفرع والرعب الذى تسبب فىه تدخل قوات الإمبراطور لفض الاشتباك لكنهم لم فكتفوا بتفوف المتنازفون ولكنهم قضوا عليهم تماماً حتى من حاول الهرب منهم لم ففءوه وشأنه إنما ففقبوه وذبحوه ، واعتقد أنهم لم ففءوا أحداً منهم فهرب أو على قفء الففة ، فالمركة فموفة وففاكة للجميع .

لوحة (٤٥)

الموضوع : أكبر يدخل سورات منتصراً ، ١٥٧٢ م .

التاريخ : أكبر نامه ، حوالى ١٥٩٠ م .

العمل : تكوينات فاروكح بك .

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٢٥ × ٣٧,٥ سم .

IS. 2- 1896 - 117 / 117

مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن

Amina Okada : Op. Cit., p. 116, pL. 126.

المراجع :

S. P. Verma: Op. Cit., (see Farrukh Beg Muswri C. V.) p. 149,, pl. 14.

تمثل اللوحة موكب أكبر وهو على حدود مدينة سورات التى بدت أسوارها وحصونها فى خلفية اللوحة ووقف فى شرفتها الفاتحون يستقبلون موكب أكبر الذى أصبح على مشارف المدينة داخلاً ممتطياً حصانه الأسود المزين ، بينما تقدمه لراقصتان تؤديان حركات راقصة مبهجة فارحتان بنصرته . خلفه أحد الأتباع ممتطياً حصانه ثم صفوف أخرى من الفرسان وحملة الأعلام يتبعون أكبر . بينما مستقبليه من أهل المدينة وكبار رجالها وقفوا يستقبلونه فارحين بقدومه وانتصاراته التى حققها . فى الجانب الآخر وقف مستقبلون آخرون للموكب وأحدهم ممتطياً فيلاً يسبقه ثلاثة من حملة الأعلام منهمكين فى الحديث عن انتصارات إمبراطورهم . . وآخرون ممتطون أحصنة يهللون من فرحة الانتصار . أسلوب الفنان فاروكح بك واضح فى شدة محافظته على الموروث من التقاليد الهندية والفارسية . . كما قام بالعمل كله بمفرده من تكوينات وصور شخصية وتفاصيل كثيرة فى اللوحة . . الصخور المتناثرة هنا وهناك ، المتدرجة الارتفاعات وتتخللها الأشجار الملتفة حول نفسها كثيفة الأوراق ، كما ظهرت أيضاً فى خلفية اللوحة أشجار متنوعة الأشكال والأوراق تعانق السماء بفروعها الطويلة . . كما يوجد شريط من الكتابة على أسوار الحصن وتعلو باب المدخل .

إذن لم يكتف الفنانون بتصوير المعارك الحربية وساحات القتال بل كانوا مطالبين أيضاً بتصوير الأباطرة منتصرين محتفلين بدخولهم الحصون والمدن التى فتحوها . لذلك ضمت لفصل تصاوير المعارك الحربية لتوضح مظاهر الاحتفال بالانتصارات التى كان يحققها الأباطرة فى المعارك الحربية .

لوحة (٤٦)

- الموضوع : أكبر يشاهد معركة الـ yagis .
 التاريخ : مغولى هندی ، حوالی ۱۶۰۴ م .
 العمل : نسبت خطأ لمسكين .
 المادة : ألوان مائية خفيفة وحبر على الورق .
 المقاسات : ۲۸ × ۶، ۳۹ سم (الصفحة) ، ۱۵، ۷ × ۲، ۲۵ سم (الصورة) المساحة ۸۰ .
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .
 المراجع : S. C. Canly: Op. Cit., p. 117, pL. 85.

تمثل المعركة حرباً طاحنة بين مجموعتين غير متكافئتين من الطوائف التي كثرت في الهند المغولية .

جلس أكبر على حصانه في وسط الصورة ماسكاً رمحه في يده اليسرى ويشير بيده اليمنى لرجاله الواقفين أمامه وخلفه ينتظرون أوامره ، خاصة وأنهم هنا متفرجون للمعركة ولا يشاركون في القتال الدائر على الساحة .

المعركة تدور في حركة دائرية أمام الإمبراطور حيث نرى رجال دين هنود يرتدون ملابس تغطي أسفل الجسم فقط يحاربون بعضهم البعض ، بأيديهم أسلحة غريبة ، وأمتعته تناثرت في كل مكان في مقدمة اللوحة مثل : الأباريق ، الأطباق ، المراوح ، أكياس الملابس (بؤج) ، فازات .

من الصعب نسبة اللوحة لمسكين خاصة أنه بمقارنة هذه اللوحة بأخرى تنسب لبسوان^(١)، لوجدنا تكرار التكوينات وأسلوب الرسم بـ «نم قلم» والألوان الخفيفة .

أيضاً نفس الموضوع تكرر في اللوحة السابقة (انظر كتالوج الرسالة : لوحة ٤٠) وكانت أيضاً من عمل بسوان وتلوين تاراكلان . على أية حال موضوع الخلافات بين الطوائف المختلفة كان مادة ثرية للفنانين ، وراعى الإمبراطور تسجيلها وضمها في مذكراته للذكرى والتاريخ .

(١) انظر :

Amina Okada : La Naissance de Timur : une illustration inedite de L' Akbar - nama, "Arts Asiatiques", 1991, P. 46.

لوحة (٤٧)

- الموضوع : حصار قندهار .
 التاريخ : حوالى ١٦٣٥ - ١٦٤٠ م - بادشاه نامه .
 العمل : تنسب لبياج .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٣,٩ × ٣٤,٣ سم .
 مكان الحفظ : متحف أرثر ساكلىر، جامعة هارفرد، كمبردج (مجموعة خاصة) In. 638. 183 .
 المراجع : Amina Okada; Op. Cit., p. 215, pL. 253.
 S. p. Vermar: Op. Cit., (see: Payag C. V.) p. 329, pL. ?22 .

تنسب لوحة حصان قندهار للفنان بياج ، ربما للتأثيرات الواقعية الدرامية فى اللوحة التى تمثلت فى الجثث المتناثرة هنا وهناك والعظام الأدمية بين حطام الأشجار ولهب وسحب ودخان . كانت معركة عنيفة نقلها الفنان بقوة واقتدار مؤكداً على الخراب والدمار الذى ارتبط بالحرب وأهوالها . . فلم يكن الحصول على النصر أمراً هيناً أو سهلاً وإنما حشد الإمبراطور لها جميع قواته العسكرية التى حاصرت المدينة أو الحصن من كل جانب واستطاعت هذه القوات حصر كل من يهب للدفاع عن الحصن ولذلك تناثرت جثث الموتى الذين خروا ضرعى أمام قوات الإمبراطور .

غلب على اللوحة الكآبة والرعب ، وربما نتسم فيها رائحة الحرب ونحس بويلاتها وأهوالها من شدة الظلمة التى سيطرت على المكان وبالكاد نرى القوات المتراصة بكثافة محاصرة البلدة من كل مكان ، غلبت على اللوحة اللون الغامق من المقدمة إلى الخلفية حتى الدخان المتصاعد يناطح السحاب الذى تدرج بين الفاتح والغامق يتوسطه دخان كثيف منبعث من ساحة المعركة . .

لوحة (٤٨)

- الموضوع : حصار قندهار .
 التاريخ : حوالى ١٦٤٠ - ١٦٤٥ م - باد شاه نامه .
 العمل : غير موقع .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٤,٢ × ٣٤,١ سم .
 مكان الحفظ : متحف جسميت ، باريس .
 MA 3318.
 المراجع : Amina Okada, Op. Cit., pL. 51, p. 49.
 النشر : اللوحة بتفاصيلها لم تأخذ حقها فى النشر .

يبدو أن قندهار تعرضت أكثر من مرة للحصار من قبل الأباطرة المغول ، وكانت المدينة محلاً للنزاع بين الفرس والمغول ففي ١٦٢٢م استطاع الشاه عباس أمام المقاومة الضعيفة للمغول من الاستيلاء على قندهار ضمن حلمه القديم وهو أن تمتد إمبراطوريته حتى تصل إلى نهر أنديوس .

لكن فى مارس ١٦٣٧م تمكن المغول من استرداد قندهار بدون مقاومة تذكر حتى أن حاكمها الفارسى ماردان شاه خرج ليسلم مفاتيح المدينة للقائد كولج خان أحد قواد جيش الشاه جيهان .

سجل المصور حدث الاستسلام فترى القائد المغولى ممتطياً حصانه ومن حوله باقى القواد أيضاً على أحصنتهم . بينما وقف حاكم المدينة ويده المفتاح يقدمه للقائد ، ومن حوله باقى رجال المدينة وأحدهم بيده تاج أو نخوذة القتال يسلمها أيضاً للقائد المغولى (انظر التفاصيل لوحة ٤٨ ب) .

فى مقدمة اللوحة وقف باقى الفرسان ممتطين أحصنتهم وفى سطهم وقف حامل العلم يتطلع إلى مراسم تسليم مفاتيح المدينة خلف هذا المنظر تبدو القوات المهاجمة على جيادهم يسرعون لدخول أسوار المدينة منتصرين . وفى الخلفية تبدو حصون أو سور المدينة أعلاها بعض أفراد الجيش وبداخلها تبدو عملية إخلاء الحصن من الفرس وإحلال المغول بداخله

تأكيداً لاستيلائهم عليه دون مقاومة حيث لا تبدو أى مظاهر للمقاومة تذكر وإنما هى عملية إحلال لقوات محل أخرى بطريقة سلمية بحتة .

اللوحة لا تحمل أى نقوش ، لذلك من الصعب نسبتها لفنان معين ، مع ذلك اللوحة جيدة التكوينات ، دقيقة الملامح فى الصور الشخصية ، توزيع الألوان جميل وخاصة فى الخلفية حيث بدا الحصن بأسواره الخارجية الشديدة التحصين ، ومن الداخل ظهر مقسماً زرعت أرضيته بحشائش خضراء تتوسط المباني التى تلت السور مباشرة .

الفصل السابع

تصاویر القصور الملكية والمناظر الطبيعية

الفصل السابع

تصاوير القصور الملكية والمناظر الطبيعية

تميزت هذه المجموعة من التصاوير بالميل الشديد ، وتفصيل التصوير خارج جدران القصور أى فى الطبيعة بين التلال التى تحصر بينها الأشجار ، وتظهر وراءها القصور والأسوار وفى مقدمتها الأشخاص المعنيين بالموضوع يصعدون التلال أو يقفون بين الأشجار . . أما بالنسبة للقصور الملكية فظهرت فى خلفيات هذه التصاوير كمناظر رائعة مكمله لتكوينات الصورة .

أيضا حصرت بعض تصاوير حدثت داخل القصور فى بعض القاعات التى تلى مدخل أو بوابة القصر مباشرة سواء فى الفناء أو الصحن الذى يطل على أسوار القصر أو القاعة الأولى التى تلى الفناء مباشرة .

وفسرت حصر التصاوير فى فناء القصر والقاعة التى تليه مباشرة بأن الأباطرة فضلوا الخروج فى الهواء الطلق حيث المناظر الطبيعية مصطحبين رجال بلاطهم وحرسهم وخدمهم ، وأيضا حيواناتهم وطيورهم معهم للتمتع بالطبيعة الخلابة والجو الجميل الصحو بعيداً عن رسميات القصور ونوافذها المغلقة ، وحتى إن وجدت تصاوير داخل جدران القصور فهى كما ذكرت تصاوير استقبالات رسمية لمبعوثين من الدول الأجنبية ، وفى قاعة مخصصة لذلك هى قاعة الاستقبال^(١) . أيضاً خصصت بعض قاعات القصور لمقابلات وجلسات عائلية مع أبنائهم وكبار رجال البلاط^(٢) . وأحيانا كانت تعقد مثل هذه الجلسات فى الحدائق الملكية الملحقه بالقصور حيث كان يعد فيها أماكن للاستراحات بها سرير ملكى أو عرش يستريح عليه الإمبراطور ومن حوله رجال بلاطه وخدمه^(٣) . وفى تصوير أخرى كان يُفضل الأباطرة الجلوس فى التراس أو شرفة كبيرة بالقصر مع محظياته أو نساء بلاطه متمتعاً بمناظر الطبيعة الخلابة من حوله ، وأحياناً كان يتقدمها بحيرة صغيرة أو بركة أو حوض به ماء وبط سابع لإضفاء جو شاعرى جميل على الجلسة^(٤) .

(١) انظر الكتالوج : لوحات : ٣ ، ٥ ، ٨ ، ١٠ .

(٢) انظر الكتالوج : لوحات : ٤ ، ٦ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٨ .

(٣) انظر الكتالوج : لوحات : ٩ ، ٣٩ .

(٤) انظر الكتالوج : لوحات : ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٥ .

بالإضافة إلى أن الأباطرة كانوا يفضلون الخروج للطبيعة والاستمتاع بأوقاتهم خارج جدران القصور . . أيضا كانت قاعات القصور أماكن خاصة يحرم على العامة ورجال البلاط غير المقربين دخولها أمثال الموسيقيين ، المصورين ، الكتبة ، رجال الدين ، والشعراء . . لأن هؤلاء لم نجدهم مطلقا داخل قاعات القصور الخاصة جدا ، إذن كان محرما دخولها . . ومن ناحية أخرى الإبداع الفنى والتميز لا يمكن أن يظهر بوضوح إلا خارج الجدران حيث التكوينات المتنوعة والصور الشخصية المعبرة المؤدية لحركات مختلفة ، كذلك التفاصيل الدقيقة للأشجار والتلال والصخور والنباتات ، وأيضا العمائر فى الخلفيات . . كل ذلك كان مجالا واسعا لإبداع المصورين لذلك فضلوا الرسم والتصوير الخارجى .

ضمت هذه المجموعة تصاوير لمناظر طبيعية بدت القصور فى خلفياتها . وأهم ما تميزت به هو التنوع فى موضوعاتها المصورة فى الطبيعة ففى (لوحة ٤٩) منظر بابر يتسابق مع أصدقائه قاسم بك وقمبر على . ويلاحظ فيها التلال المرتفعة التى يصعد بها الخيالة بخيولهم ، ورغم وعورة السطح أراد الإمبراطور أن يتسلى مع رفاقه بالتسابق ومحاولة الفوز عليهم كنوع من المرح وقضاء وقت لطيف بعد عناء معركة حصاره لسمرقند .

كما كثر فى التصوير المغولى الهندى زيارة الأباطرة والأمراء للنسك ، ورجال الدين والزهاد فى أكواخهم وكهوفهم فى التلال والصخور ، وذلك طلبا للمشورة والنصح ومناقشة موضوعات أخرى تتعلق بالحكم وإدارته^(١) . وبما أن هؤلاء النسك والزهاد يعيشون على الطبيعة وفى الطبيعة ومع الكتاب ورفاق الوحدة من الحيوانات والطيور (لوحة ٥٠) لذلك كثرت زيارة الأباطرة لهم حيث يعيشون وحولهم الطبيعة الجميلة التى كان يفضلها الأباطرة.

أيضا من موضوعات هذه المجموعة التى كان يفضل تصويرها فى الطبيعة وخارج جدران القصور . مناظر تقديم فروض الطاعة والولاء من المحكومين للحاكم . فكانت تتم هذه المقابلات فى أماكن خارجية على مشارف المدن والحصون المفتوحة . فيخرج حاكم المقاطعة لملاقاة الإمبراطور ، ويعلن له الولاء والدخول فى طاعته وخدمته . . ورأينا ذلك بوضوح فى (لوحة ٥١) حيث يقف الإمبراطور منحنيا قليلا وأمامه حاكم المدينة يكاد يركع

(١) انظر أيضا :

له ويقبل قدميه وحولهما رجالهما من كل جانب . بينما بدت الشجرة الكثيفة التى يقف تحتها الإمبراطور مستظلا بها والصخور من حوله فى كل مكان . بينما فى مؤخرة الصورة تل عال تتقدمه شجرة ضخمة ، وتعتليه أيضا شجيرة مائلة قليلا . وكى يصفى الفنان مظهرها جميلا على أرضية الصورة نثر بها وريادات وأوراق شجر رقيقة فبدت كأن الأرضية مفروشة ببساط رقيق عليه نقوش نباتية رقيقة .

أما موضوع (لوحة ٥٢) فهو طريف ويمثل تسلية من تسليات البلاط ، حيث كان يحرص الأباطرة على تعليم أطفالهم الأمراء الشجاعة والقوة ، وهذا عن طريق إتقانهم فنون الفروسية والنشان بالبندقية ، الرمح والسيف . . وهذه صورة لأكبر يتعلم النشان بالبندقية على يد بيرم خان ، فخرج معه رجال البلاط لرعايته وحمايته وتشجيعه على إتقان فنون الحرب خاصة وأنه تولى العرش صغيرا (أربعة عشر عاما) . . فلا بد أن يقوى ويشدد عوده ليجابه المسئوليات الضخمة التى تركها له أبوه وجده ، خاصة أن الإمبراطورية لم تكن بعد موطدة الأركان وهو بعد صغير فى السن . لذلك اختير هذا المكان الطبيعى فى الخلاء بعيدا عن القصور والمباني السكنية الأخرى ، محاطا بالصخور العالية من كل جانب التى تحصر بينها شجيرات صغيرة نبتت بفعل الطبيعة . .

أيضا كثيرا ما خرج الأباطرة للتنزه فى الطبيعة مصطحبين معهم رجال البلاط وحاشيتهم وخدمهم . وسواء خرج هذا الملك (لوحة ٥٣) للعطف على هذا الرجل المسكين الذى وقع فى ورطة وأراد المساعدة ، أم أنه صادفه فى طريقه أثناء المرور . فإن ما يهمنا هنا هو المنظر الطبيعى الخلاب المصور فى الصورة حيث تنوعت التلال الصخرية فى أشكالها وارتفاعاتها وألوانها بطريقة خيالية جذابة . أيضا توزعت الأشجار هنا وهناك فى اللوحة ، وتدرجت ألوانها بطريقة طبيعية جميلة . وفى مؤخرة الصورة برزت القصور الملكية بين الخضرة والتلال وخلفها الأفق الصافى المتموج .

بالنسبة لمجموعة التصاوير التى ضمها الكتالوج ، وتمثل ما كان يحدث داخل قاعات القصور من جلسات بسيطة لا تتعدى الأفنية التى تلى بوابة أو سور القصر . لذلك كانت هذه التصاوير لموضوعات هادئة وجلسات مناقشة عادية لا يصاحبه صخب أو ازدحام . ويمثل ذلك صورتان من مخطوط تاريخى يؤرخ لعائلة البرمكى وهم رجال بلاط لدى الخليفة هارون الرشيد ، وقد ترجم إلى الفارسية ووضح أو نسخت تصاويره بأسلوب تصاوير الرزنامة ، ولم يتضح عليها أى تاريخ أو توقيعات لمصورين ، وأيضا من الصعب نسبتها

نظرا لافتقارها إلى الرعاية الملكية . . على أية حال هي أقرب إلى عصر أكبر ، وما يهمنا هو تصوير الجلسة داخل جدران القصر ، واستنتجنا منها أنه في ذلك الوقت كانت توجد تحريم للتصوير داخل القاعات الداخلية الخاصة جدا ، واقتصر تصوير هذه الموضوعات على الأفنية والصحون التى تلى البوابة مباشرة ، والبهو الأول الذى يلى المدخل مباشرة . وفى أحيان أخرى فى التراسات والشرفات سواء العلوية التى تطل على الحدائق الملكية أو السفلية التى تقع فى الحدائق . (انظر لوحات ٥٤ - ٥٥) .

أما اللوحة الأخيرة فهى تمثل طقساً من الطقوس الملكية التى كان يقوم بها الإمبراطور بنفسه ، حيث نرى جهانجير يزن ابنه الأمير خورام مقابل الذهب والأحجار الكريمة الأخرى وقطع من النسيج الرقيق . . ربما لوجود تنافس على الحكم بين أبنائه الورثة الشرعيين للعرش ، أراد بهذا العمل أن يثبت أحقية خورام فى الحكم الذى رجحت كفته بالميزان وبذلك فهو لا يقدر بأى ثمن مهما كان . (لوحة ٥٦) .

ما يهمنا هنا هو القاعة المصور فيها الحدث ، والتى ملأها الفنان بالزخارف من الأرض للسقف ، ولم يدع مجالاً إلا وملأه بالزخارف: الجدران ، السقف ، الأرضية ، السجاد . . حتى النافذة نرى من خلالها منظرًا طبيعيًا لحديقة مليئة بالأشجار الكثيفة وفروع تنتهى بأزهار جميلة . . كما أن القاعة ملحق بها قاعة أصغر منها ربما كانت استراحة للإمبراطور من عناء العمل ، ويمكن منها التطلع على المنظر الطبيعى الخارجى الذى ظهر من خلال النافذة ، كما أن بها سريرًا مريحًا فخماً ليمتد عليه الإمبراطور بعد الانتهاء من العمل . .

خلاصة القول هذه المجموعة من التصاوير التى تمثل تصاوير القصور الملكية والمناظر الطبيعية تميزت بتنوع موضوعاتها ، واختلفت موضوعاتها لكنها اتحدت فى الهدف منها وهو إظهار المناظر الطبيعية التى حرص الأباطرة على التمتع بها ، وقضاء أوقات مريحة ومبهجة وسطها مصطحبين معهم رجال البلاط والخدم والحاشية . وكانوا يستمتعون بالوقوف بين التلال أو الصعود إليها بخيولهم والمرور بينها وبين أشجارها الكثيفة . كما حرص الفنانون على إظهار مهارتهم وتفوقهم فى تصوير هذه المناظر الطبيعية فبدت كلوحات لمناظر طبيعية خيالية . كما أكدوا فى أكثر من لوحة على تصوير القصور الملكية فى الخلفية مما أكد أن هؤلاء الأباطرة خرجوا على مشارف مدنهم وحدودها للتنزه وقضاء وقت للتسلية بين المناظر الطبيعية ، مفضلين ذلك على البقاء داخل القصور وبين الجدران .

لوحة (٤٩)

الموضوع : بابر يتسابق مع قاسم بك وقمير على .
 التاريخ : مغولي هندي ، حوالى ١٥٨٩ م .
 العمل : تنسب لـ Mathura ؟ أو Mit [h] ra = مترا (إمضاءه أسفل التصويرة فى الركن الأيمن) .

المادة : ألوان مائية كثيفة ، ذهب وجبر على الورق .
 المقاسات : ١٥,٦ × ١٦,٨ سم الصفحة ، ٢١,٩ × ١٣,٦ سم الصورة ، مساحة ١١٨ .

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .
 المراجع : Welch and Welch, 1982, pp. 151-3, no. 51
 Gaswamy and Feschar, 1987, pp. 110-11, no. 50 .

يحكى النقش الموجود على الصورة أن بابر يتسابق مع رفيقيه قاسم بك وقمير على فرحاً بنجاح حصاره لسمرقند فى عام ١٥٠١ م .

«بالقرب من الظهيرة على بعد قدم من قرية چودك ، أثناء اتجاهنا شمالاً نحو إلن أوتى ، كنت أتسابق مع قمير على وقاسم بك ، فجأة جذب حصانى رأسه ، والتفت لأرى على أى مسافة تخلفوا ورائى ، طق حزامى بسبب انزلاق السرج وسقطت على رأسى»^(١) .

رغم المأساة التى تحكى عنها الصورة، إلا أنها مثلت بالنسبة لى تسلية من تسليات البلاط الإمبراطورى ، حيث كان ينتهز الإمبراطور أى مناسبة ليقضى وقتاً منها فى اللهو والمرح والتسلية مع رفاقه ، كما أن الصورة نفذت قبل سقوط الإمبراطور فنراه يلتفت إلى الخلف ليداعب رفاقه ويكتشف فارق المسافة التى سبقهم فيها وهو صاعداً بحصانه تل عال . .

على جانبى التل نشاهد حرس بابر الخاصة فى الركن الأيمن السفلى أحدهم مترجلاً بيده بلطة يسندھا على كتفه الأيمن بينما اثنان على ظهر حصانيهما . وجميعهم موجهين أنظارهم نحو الإمبراطور وكأنهم سمعوا صوت حزام السرج وهو ينقطع نصفين فانزعجوا وهبوا لنجده الإمبراطور قبل أن يسقط على الأرض .

(١) Babur, 1996, The Babutnisma. Memoirs of Babur Prince and Emperor, trans. W. M. Thackst, Washington DC. p. 132.

أيضا فى جانب الصورة الأيمن أعلى شاهد باقى الحرس أحدهما مترجلاً يحمل علماً واثنان آخران يمتطيان حصانيهما صاعدين التل باتجاه الإمبراطور ورفاقه .

فى مقدمة الصورة تلال مرتفعة وصخور صغيرة متناثرة حولها ، تبرز شجرة من بين التلال وأخرى من خلفها . يتكرر المنظر خلف الإمبراطور حيث التلال الصاعدة وسطها شجيرة متعددة الأفرع كثيفة الأوراق ومجموعة من الصخور الصغيرة المتناثرة هنا وهناك ويعتلى التلال مجموعة من الأشجار الكثيفة الأوراق طويلة الأفرع بين جذورها وسيقانها قصيرة بطريقة لافتة وربما أراد الفنان أن يعبر عن إدراكه بالبعد الثالث وقواعد المنظور .

فى الخلفية وفى أقصى الركن الأيمن مجموعة من المباني التى شاهدناها فى تصاوير أكبر ، وتختلف عن تلك المباني التى كانت معروفة فى تلك الفترة فى أسيا الصغرى ، يتقدمها مجموعة من الأشجار القصيرة والتى تظهر من خلفها بوضوح تلك العمائر .

الفنان المنفذ للعمل هو مترا ، وبالطبع هو من مرسم أكبر ولم يكن أشهر فنانى المرسم ، وذلك لقلة أعماله* . . وجد إمضاء فى الركن الأيمن السفلى ، تحت الإطار على أية حال اللوحة التى نفذها رائعة ومعبرة فيها إجابة نقل الحدث سواء السباق أو الإحساس بواقعة السقوط للإمبراطور قبل أن تحدث .

* الفنان ميراكام بعمل سبع تصاوير فى الدراب نامة.

S. R. Canly: Op. Cit., p. 113, pl. 82.

لوحة (٥٠)

الموضوع : أمير يزور رجل دين .

التاريخ : مخطوط ديوان شاهي - حوالى ١٥٩٥ م .

العمل : منسوب لمسكين .

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٨,٥ × ١٢,٧ سم .

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة . M. 186.

المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 134, pL. 148.

نسبها إلى مسكين Welch (5), 223, ma, 4, pl. 3, fig. 5

النشر : لم تأخذ حقها فى نشر .

كثيراً ما خرج الأباطرة والأمراء لزيارة رجال الدين والنسك والزهاد فى أكواخهم وكهوفهم فى التلال وبين الصخور ، ربما لمجالستهم وتبادل الرأى والمشورة معهم من ناحية ، ومن ناحية أخرى التمتع بالطبيعة والمناظر الجميلة ، والجو الصافى .

وكان يرتب مثل هذه الرحلات مع رجال بلاطه وحرسه وخدمه يحمله أحد الخدم ، وبعضهم يمسك عصا رفيعة ربما لصعود التلال الحجرية .

نسب Welch اللوحة لمسكين ، وأتفق معه فى هذا الرأى حيث التكوينات والصور الشخصية والمناظر الطبيعية ، وأيضاً الألوان كلها خصائص تتفق وأسلوب مسكين فى التصوير .

فهذا الشكل الخيالى للصخور رأيناه يتكرر كثيراً فى صور مسكين ، كذلك الصور الشخصية للأمير والزاهد ورجال البلاط بطريقته التقليدية المعتادة التى تنم عن تعبيرات صادقة تناسب الموضوع ، والحركات الهادئة الخالية من العنف والإثارة بما يتناسب مع الحوار الدائر بين الأمير ورجل الدين .

كذلك رسوم الحيوانات فى الصور فنرى الحصان فى مقدمة الصورة الذى يمسك لجامه أحد الخدم ، والباز المرفوع على يد أحد الحراس أيضاً فى مقدمة الصورة . بالإضافة إلى رفاق وأصدقاء الناسك المقيمين معه فى كهفه فنرى أمامه قفصاً به طائر جميل (ربما بغبغاء)

وقف فى سكون يراقب هؤلاء الغرباء الذين أتوا للزيارة ، أيضاً الكلب الوفى الذى برك على الأرض بجوار الناسك . ولم يفت المصور أن يرسم الكتاب صديق هذا الناسك ورفيقه فى وحدته مع الطيور والحيوانات . .

أما باقى التكوينات فى اللوحة فشكلت منظراً طبيعياً جميلاً ، التلال الحجرية الخيالية خلف الناسك والأمير ، وأيضاً فى مقدمة الصورة ويتوسطها شجيرتان تداخلت جذورهما ثم تعانقت سيقانها واندمجت فروعها وأوراقها . أما فى الخلفية فى الجهة اليسرى تظهر مجموعة من المباني وقف على أبوابها حراس راعى الفنان رسمهم حسب قواعد المنظور بحجم صغير فتراهم بالكاد .

لوحة (٥١)

- الموضوع : الخان الصغير يقدم فروض الطاعة والولاء لباير بالقرب من فرعانة .
 التاريخ : باير نامه، ١٥٩٧ - ١٥٩٨ م .
 العمل : لجمال Jamal .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٧١,١ × ٢٦ سم .
 مكان الحفظ : المتحف الوطني (رقم ٣٣٩, ٥٠, صفحة ٣٩) .
 المراجع : Anjan Chakraverty: Op. Cit., p. 30.
 النشر : لم تأخذ حقها في النشر .

معروف أن بابرنامه وضحت بالصور في عصر خليفته أكبر وذلك تمجيداً لعصر أبيه وتوثيقاً لمذكراته التي كتبها ولم يستطع توضيحها كلها بالصور ، لذا أمر الإمبراطور أكبر بأن تترجم إلى الفارسية وتوضح بالصور ، فكانت هذه الصورة إحداها .

وهي تمثل سلطان سعيد خان وباباخان سلطان (طبقاً للنقش) يقدم فروض الطاعة والولاء للفتح المغولي العظيم : بالقرب من فرعانة . وبالطبع كان ذلك في مكان طبيعي وسط التلال والأشجار والصخور المتناثرة على الأرض وأوراق الشجر التي نبتت بفعل العوامل الطبيعية دون تدخل يد الإنسان فيها .

الإمبراطور ينحني شكراً للخان الذي انحنى لتقبيل قدمي الإمبراطور تعبيراً عن امتنانه وسعادته بهذا الفتح العظيم . بينما وقف الأتباع والخدم من حول الإمبراطور في نصف دائرة يراقبون هذا الموقف المؤثر ، الذي يعلى من قدر الإمبراطور واعترافاً بحقه في الأراضي المفتوحة واستسلام حكام المقاطعة له واعترافاً منهم بشرعية الحكم له ولأولاده من بعده كمؤسس للإمبراطورية .

العمل للفنان جمال ، وهو اسم فنان من مرسوم أكبر وليس له أعمال تذكر، لكن ما قدمه في هذه التصويرة يدل على وضوح ونقاء رسمه وتفوقه في عمل الصور الشخصية وتنويعه في رسوم الملابس ، وواقعيته في تصوير المكان الطبيعي بدون تكلف أو مبالغة ، الحركات جامدة بالنسبة للأتباع والمرافقين للإمبراطور وتكاد تخلو منها اللوحة ، ولم نرها سوى في إمامة الإمبراطور والخان الذي كاد يركع ليقبل أقدام الإمبراطور . تأثيرات الصورة هندية وفارسية بحتة ليس بها أي إحياءات أوروبية ، وهذا دليل على عدم المبالغة التي لم يقع فيها الفنان واقتصر تصويره على واقعية وطبيعية المكان .

لوحة (٥٢)

الموضوع : أكبر يتعلم التصوير بالبندقية على يد (باشراف) بيرم خان .

التاريخ : أكبر نامه - ١٦٠٤ م .

العمل : إمضاء جفردهان .

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ١٢,٨ × ٢٣,٩ سم .

Ms. Or. 12988, fol. 158.

مكان الحفظ : المكتبة البريطانية ، لندن

Amina Okada : Op. Cit., p. 185, pl. 219.

المراجع :

S. P. Verma. Op. Cit., (Govaralhan C. V.) p. 161, pl. 4.

عمل الفنان جفردهان فى أواخر عصر أكبر لتمتد مزاولته مهنة التصوير فى عهدى جهانجير وشاه جهان . وبالطبع كانت أعماله التى نفذها فى أواخر عصر أكبر لا تزال مبكرة ، رغم أنه نفذها بمفرده إلا أنها تمثل بدايات مزاولته التصوير .

هذه التصويرة واحدة من أعماله المبكرة فى أكبر نامه الثانية حيث كان مسئولاً عن خمسة تصاوير أشهرها هذه الصورة وهى تمثل أكبر طفلاً يتعلم التصوير بالبندقية وسط كبار رجال البلاط وأبرزهم بيرم خان . . معروف أن أكبر تولى الحكم صغيراً فى السن (حوالى أربعة عشر عاماً) بعد موت أبيه همايون المفاجئ إثر سقوطه من على سلم المكتبة .

تمثل الصورة أكبر ذا أربعة عشر ربيعاً يتعلم النشان بالبندقية ليستطيع مجابهة مسئوليات الحكم وهو فى هذه السن الصغيرة . وقف رجال البلاط والحرس والخدم فى مقدمة الصورة يشنون على أكبر الصغير وتفوقه فى النشان وإصابة الهدف ، بينما وقف بيرم خان بجواره يوجهه ويرشده على الطرق الصحيحة فى التنشين .

ضمت هذه الصورة لهذه المجموعة لطبيعية المكان وحسن اختياره فى فضاء رحب واسع خال من أى مبالغات تحول دون تلقين أكبر درس النشان . فالمكان فى خلفية اللوحة محاصر بمجموعة الصخور المترامية فوق بعضها البعض وتحصر بينها مجموعة من الشجيرات ذات الأوراق الخضراء الكثيفة . كما يبدو خلفها فضاء رحب خالٍ من أى رسوم منظورية كالمباني والعمائر أو حتى تلال أو أشجار .

العمل واقعي ، ويتضح فيه أسلوب جفردهان المبكر الخالي من أى تعقيدات أو معوقات ، رسوم الصور الشخصية لأكبر ومرافقيه بسيطة واضحة المعالم ، أيضاً ملابسهم وعمائمهم خالية من أى نقوش . غلب على الصورة التأثيرات الهندية والفارسية .

لوحة (٥٣)

- الموضوع : الملك ورجل مسكين المتورط فى سب الملك ، ومع ذلك عفا عنه .
 التاريخ : مغولى هندی - بستان سعدى ، ١٦٠٦ م .
 العمل : دهرام داس ؟ أو هيراناند ؟
 المادة : ألوان مائية معتمدة وذهب وحبر على الورق .
 المقاسات : الصفحة : ٢٦,٦ × ٤١,٨ سم ، الصورة : ٢٧,٥ × ١٥,٢ سم .
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .
 المراجع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 127, pl. 94.
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

ربما الشخص المصور فى اللوحة هو الإمبراطور أكبر فى نزهة أو جولة مع رجال بلاطه حول عاصمته ، أو فى رحلة صيد قريبة من المدينة حيث نرى اثنين من أتباعه يحملان بآزا وآخرين يحملون سهاماً على أكتافهم فى مقدمة الصورة اثنان من الكلاب الصيادة . . إذن هى جولة أو نزهة أو رحلة صيد برية على مشارف المدينة .
 وفى رواية أخرى أن الأمير سمع قصة هذا الرجل الواقف أمامه ، الذى تعرض حماره للإنزلاق فى مستنقع ولم يستطع إنقاذه بمفرده ، فجلس بجواره طوال الليل يلعن حظه ويسب حاكم المدينة . ربما لإهمال رجاله وتركهم هذه المستنقعات بدون إصلاح للطرق . فسمعه أحد رجال الملك وبلغ الملك بما سمع ، مما استدعى خروجه مع حاشيته لتأديب الرجل . . وعلى العكس من ذلك رأف الملك لحاله ولاحظ معاناته ومعاناة حماره وأمر بإعطائه عوضاً (ذهب ، حصان ، وبلطو فرو)^(١) .

على أية حال سواء الملك ذهب لترضية الرجل بعد سماع قصته ، أو هو صادف الرجل أثناء نزهته أو رحلة الصيد ، فإن اللوحة تعبر عن الأخلاق العالية وحسن تصرف الملك ، والصورة تمثل جمال الطبيعة الذى كان يعشقه الأباطرة واستطاع الفنان أن يتلاعب فيها بالألوان ودرجاتها مما جعلها لوحة للتعليق وليست قصة درامية أخلاقية . . فنرى فى الخلفية التى تبدأ من وراء الملك الراكب على حصانه تلال من الصخور المتدرجة الأطوال وتعلو كلما اتجهنا خلفاً ، كما أن ألوانها الأمامية فاتحة وتندرج إلى الأعماق فالأعماق تحصر تلك التلال

(١) S. R. Canly: Op. Cit., p. 127 (from: Saadi, 1879, pp. 156 - 7).

بينها شجيرات غزيرة الأوراق والخضرة ، يظهر خلف هذه التلال مجموعة من المباني المعمارية الجميلة وأيضاً تتدرج أطوالها وتحصرها الأشجار من كل ناحية . وفى الجانب الأيمن للوحة شجرة طويلة الجذور ثم الساق والأفرع تحمل أوراقاً خضراء كثيفة وخلفها أشجار أقل طولاً يليها مبنى معمارى يشبه الجامع ولا توجد حوله أى مبانٍ أخرى . ثم الطريق الملتوى الذى ربما يؤدي إلى خارج المدينة .

على أية حال المنظر طبيعى جداً وواقعى ويمثل تسالى البلاط وخروج الأباطرة ورفاقهم إلى المروج أو تسلق التلال أيضاً تفقد أحوال الرعية ومحاولة مساعدتهم وحل مشاكلهم وتسجيل ذلك بالصورة والنص (انظر أعلى اللوحة) . وبالنسبة لهذا المخطوط (بستان سعدى) وما ضمه من نصوص وأشعار وضحت بالصور ونسخت مراراً منذ القرن الخامس عشر حيث وجدت فى القصور الإيرانية ، ثم انتقلت إلى المراسم الإمبراطورية فى أواخر عصر أكبر لتجمع بعض أعمال من سعدى ويطلق عليها كليات (أى أعمال مجمعة) .

هذه الصورة واحدة من خمس من هذه المجموعة . . كاتبها هو عبد الرحيم الهراوى (عنبر قلم) ، ومن ضمن المصورين الذين وجدت توقيعاتهم على إحداها دهرام داسى ، الذى عرف بأنه عمل فى الرسم الملكى لدى أكبر منذ ١٥٨١م ، أيضاً الفنان هيراناند الذى عمل فى الفترة من ١٥٩٦ - ١٦٠٦م .

ويخلص من ذلك أن هذه اللوحة ربما من عمل هذا أو ذاك حيث إنها لا تحمل توقيع أى منهما ، وربما من عمل شخص آخر .

لوحة (٥٤)

الموضوع : كرم ضيافة جعفر البرمكى لعبد الملك .

التاريخ : مغولى هندی حوالی ۱۵۹۵ م .

العمل : غير موقع

المادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق .

المقاسات : ۲۷,۷ × ۳۹,۸ سم ، الصورة : ۲۱,۹ × ۱۲,۶ سم المساحة ۸۳ .

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .

المراجع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 119, pl. 87.

تمثل اللوحة كرم ضيافة جعفر البرمكى لعبد الملك ، وهى من مخطوط تاريخى يؤرخ لأسرة البرامكة الذين عملوا فى بلاط الخليفة هارون الرشيد . ترجم نص المخطوط من العربية إلى الفارسية على يد زين الدين برنى من زمن سلاطين طغلق ووضع بالصور أو نسخت ما فيه من صور فى المراسم الملكية بالأسلوب الذى رأيناه يرجع إلى رزنامة ۱۵۹۸م- ۱۵۹۹م. لكن كان من الصعب نسبته لأى فنان نظراً للألوان الباهتة وعدم الإتقان والوضوح فى ملامح الأشخاص والجمود وقلة الحركة مما يشير إلى افتقار الرعاية الملكية فى توضيح هذا المخطوط بالصور .

ما يهمنى هنا هو الجلسة والمكان المعقودة فيه حيث نرى صحن أو فناء قصر يحيط بالبرمكى المفروش جزء من أرضيته بالسجاد وهو الجزء الواقع أمام درجة السلم التى تؤدى إلى المكان المعد لجلوس جعفر وضييفه الذى فرش أيضاً بالسجاد . فى مقدمة اللوحة جدار أو السور الخارجى للقصر الذى يليه الفناء الأول . وفى الخلف نرى مدخلاً يؤدى إلى قاعة داخلية للقصر مغطاة بالسجاد ، أما الجدران فعليها لوحات منخفضة رسم بها فازات ذات عنق رفيع وطويل لكنها خالية من الزرود . يلى هذه القاعة مدخل آخر يؤدى إلى داخل القصر .

نخلص من ذلك أن فى هذه الفترة لم يستحسن الأباطرة أو الأفراد أو كبار رجال البلاط التصوير داخل قصورهم أو بمعنى أصح لم يفضلوا دخول الغرباء أمثال المصورين والموسيقيين وغيرهم إلى داخل قاعاتهم الخاصة ، ولم يكن مسموح لهم الدخول إلا فى الأفنية أو أول صحن داخلى فى القصر ولا يتعدون إلى داخل القاعات الأخرى التى كان هؤلاء يعتبرونها خاصتهم هم وأهل بيته فقط .

لوحة (٥٥)

الموضوع : يحيى وجعفر البرمى فى فناء قصر .

التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٩٥ م .

العمل : غير موقع .

المادة : ألوان مائية ، ذهب وحبر على الورق .

المقاسات : ٢٧,٥ × ٣٩,٨ سم (الصفحة) الصورة ١٤,٨ × ٢٦,٣ سم (الصورة) .

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

المراجع : S. R. Cannly: Op. Cit., p. 120, pl. 88.

تمثل اللوحة يحيى البرمكى متوسطاً فناء القصر ويقف أمامه ابنه جعفر يتباحثان فى أمور العمل ، حيث كان يشغل يحيى عدداً من الوظائف المهمة فى البلاط وربما يوصى ابنه الذى سيخلفه فى هذه الوظائف .

ما يهمنا هنا موضوع اللوحة وهو التصوير داخل قاعات القصور والأفنية ، ويبدو أن هذه الموضوعات لم تستهوَ المصورين الذين كانوا يفضلون التصوير الخارجى فى الطبيعة حيث المناظر الجميلة والجو الصافى والحركة والإثارة والمجال الواسع للتفنن وإظهار التفوق والإبداع .

فى مقدمة اللوحة بوابة القصر المتصلة بسور خارجى للقصر يقف أمامها حارس البوابة وبعض الضيوف ينتظرون السماح لهم بالدخول وحصانان وفارسان يقفان بجوارهما فى الفناء الداخلى الذى يلى البوابة والسور مباشرة يتوسط الطرفين يحيى وابنه جعفر ومعهم ثلاثة آخرين من رجال البلاط . الصحن أو الفناء خالى من أى أثاث أو مقاعد وحتى الأرضية عبارة عن قرميد أو سيراميك على شكل عشب النحل وغير مفروش بالسجاد فى الخلفية جدران القصر الخارجية مكسوة بالأجر وبها فتحات شبائيك على مستويات مختلفة وبأحجام مختلفة يتوسطها بوابة نرى من خلالها قاعة داخلية أرضيتها مغطاة بالسجاد ثم بوابة أخرى يعلوها جوسق به فتحات شبائيك وأيضاً يغطى سقفها الخارجى قرميد .

اللوحة برسوم أشخاصها ، بتكويناتها ، بأبوابها من الصعب نسبتها لأى من الفنانين فى المراسم الملكية ، ومع ذلك فهى بهذه الخصائص تنتمى بقوة إلى تكوينات وألوان وأشخاص

الرزنامة ١٥٩٨م - ١٥٩٩م. ورغم ذلك هذه الألوان الباهتة ورسوم الأشخاص الجامدة المعدومة الحركة المفتقدة لخاصية التصوير المغولى كلها دلالات تشير إلى انعدام الدعاية الملكية لهذا المخطوط التاريخى لعائلة البرامكة الذى ترجم من العربى إلى الفارسى فى القرن الرابع عشر بواسطة زين الدين برنى - هندى فى زمن سلاطين طغلق . . ثم وضع بالصورة احتمالاً فى عصر أكبر كمخطوط تاريخى^(١).

S. R. Canly: Op. Cit., p. 119 - 121, pls, 87 - 88.

(١)

لوحة (٥٦)

- الموضوع : الإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام .
 التاريخ : حوالى ١٦١٠ - ١٦١٥ م .
 العمل : منسوبة لمانوهر .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٨,٤ × ١٢,٨ سم .
 مكان الحفظ : المتحف البريطانى ، لندن 069 - 9 - 10 - 1948 Inr .
 المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 147 - pl. 171.
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

تمثل اللوحة طقساً من الطقوس المغولية وهو وزن الأبناء للأبناء مقابل الذهب والأحجار الكريمة الأخرى ، كما نرى أدوات أخرى تشبه قنينات العطور والمبارد والخنائجر الصغيرة وقطعاً من القماش وغيره . . ربما قصد من ذلك الإعلاء من شأن وريث العرش وإثبات أحقيته فى الحكم بما يتناسب مع قيمته ووزنه الثقيل الذى لا يقدر بأى ثمن .

على أى حال ما يهمنى هنا المنظر الداخلى للقاعة التى أقيمت فيها هذه المراسم حيث الفخامة والأبهة والتفاصيل الدقيقة لكل شىء من الأرض للسقف ومن الجدار للجدار . أيضا الثراء فى التفاصيل وضح فى الملابس وفى عمارة القاعة وفى الميزان الموضوع عليه الأمير فى السجاد المنقوش بعناية بالغة ، فى المنظر الخلفى الذى ظهر من خلال النافذة التى تلى رجال البلاط حيث نرى حديقة رائعة بها ورود وأشجار إذن أجاد الفنان الذى نسبت له التصويرة وهو مانوهر فى استنباط واستخراج جميع التفاصيل فى كل شىء فى الصورة السجاد المزدهم بالزخارف النباتية المختلفة الألوان والأشكال وفى الميدالية الوسطى للسجادة وبالضبط أسفل كفة الميزان الجالس عليها الأمير خورام صور أشكال أنثوية تؤدى حركات راقصة وأخرى تدق لهم على الدف . كما رسم صوراً شخصية مطابقة للأصل للإمبراطور جهانجير والأمير خور ورجال البلاط وقام بكتابة أسمائهم بوضوح وبأماكن مختلفة على ملابسهم . . كأن توضع الأغراض التى يزن بها الإمبراطور ابنه على بساط أبيض فى صوانى مختلفة الأشكال والأحجام . فى الخلفية تبدو قاعة ربما استراحة بها سرير فخم مفروش بفراش غنى بالزخارف ينم عن الفخامة والثراء والأبهة ، كما وضع فى مواجهة النافذة التى

تطل على حديقة بديعة المنظر على جدران القاعة رسوم لفازات وأواني وكئوس على مستويات مختلفة مما يدل على أنها حجرة للراحة والاسترخاء من عناء العمل وللهدوء والسكينة بعد يوم شاق .

الميزان كما نرى أيضاً رصعت جميع قوائمه بالأحجار الكريمة . . وبذلك لم يدع الفنان أى ثغرة إلا ملأها بالزينات والزخارف معبراً عن فخامة البلاط المغولى الهندى وأبهته وثرائه .

الفصل الثامن
تصاویر النساء فی البلاط المغولی

الفصل الثامن

تصاوير النساء فى البلاط المغولى

تميزت تصاوير النساء فى البلاط المغولى بالتركيز على موضوع المجالسة بين رجل وامرأة فى تراس أو بلكونة ملحقة بإحدى قاعات الحريم التى كان الدخول إليها بحساب ، وغير مسموح به إلا للرجل المتوجه لمقابلة السيدة المعنية ، بينما وقف أتباعه وحرسه وخدمه خارج القاعة بل خارج بوابة الحرمك . . فلا وجود لأى عنصر رجالي فى هذه التصاوير إلا الرجل الذى أتى لمقابلة أو مجالسة محبوبته وفى داخل حدود التراس أو البلكونة التى فى الغالب كانت تطل على الحدائق الملكية الغناء . .

حتى الفنانين المنفذين لهذه الأعمال أو فى معظم الأحيان نسبت لهم التصاوير التى اشتملت على هذه الموضوعات كان محرما وغير مسموح لهم دخول هذه القاعات أو التراسات، وربما كان يبلغ بالمنظر عن طريق إحدى الخاديمات وهو يقوم بالتنفيذ بناءً على الوصف الذى وصل إليه . . لذلك تميزت هذه الموضوعات بالرتابة والتكرار فى سحن وملابس السيدات، فى حركاتهن ووقفتهن ، وتعبيرات وجوههن، فى الجلسة أو الوقفة، فيما يقدمونه من مأكّل ومشرب أيضا فى التفاصيل المحيطة بالصورة : المقدمة والمؤخرة على وتيرة واحدة، الألوان معتمدة ويشوب المنظر الظلام وكأن ما يحدث خلسة وبعيد عن أعين الفضوليين، ويتضح ذلك من الواقفات حولهن حيث كانت أنظارهن موجهة إلى خارج نطاق الشخصين الرئيسيين فى اللوحة وكأنهن يراقبن حركة المكان ويمنعن أى أحد من الدخول . .

وبالنسبة لسيدات القصر^(١) فسمعنا عن نور جيهان - زوجة جهانجير - أن لها اهتمامات فنية من حيث اختيارها لمجوهراتها وزينتها حتى نقوش ملابسها كان لها رأى فيها، كما مارست الصيد. هذه الاهتمامات التى أبدتها نور جيهان تجاه الفن أدت إلى أن تنقش صورتها على العملة المتداولة فى تلك الفترة .

أيضا ممتاز محل زوجة الإمبراطور شاه جيهان بالتأكيد كان لها اهتمامات فنية والدليل على ذلك المبنى التذكارى التاريخى تاج محل الذى أمر الإمبراطور ببنائه كى تدفن فيه .

رغم أن الأمير داراشيكو كان باحثاً فى المذهب الصوفى ، وأيضاً خطاطاً بارعاً ، إلا أنه أمر بعمل مرقع لزوجته المحبوبة نديرة بانو يـجـوم احتوى على توضيحات لزهور ونباتات وطيور وتصاوير شخصية إلا أنها تميزت بالجمود والهدوء .

كما أن هناك أسماء لمصورات عملن فى البلاط المغولى ، لكن للأسف لم تصل إلينا أى من أعمالهن الموقعة منهن : نديرة بانو ابنة مير طاقى وتلميذة أقارضا^(١) . أيضاً رقية بانو^(٢) ، وشاهيفة بانو^(٣) ، ونظرا لندرة أعمالهن من الصعب التعرف على أعمالهن وأساليهن فى التصوير .

إذن كان أيضاً لدى النساء فى البلاط المغولى الهندى حس فنى راق لكن نظرا للمحظورات التى فرضت على النساء فى تلك الفترة وعدم الاختلاط بالرجال إلا فى أضيق الحدود أصبح من الصعب أن يكن لهن دور بارز مؤثر فى الحركة الفنية فى تلك الفترة .

ولذلك اعتمدت تصاوير النساء فى البلاط المغولى على مصورين رجال من وراء جدران قاعات الحريم . . كما أنهم فى معظم تصاوير النساء لم يوقعوا أسماءهم عليها ربما عن قصد ، أو كما يبدو لى لطول الوقت الذى كان يقطعه المصور فى عمل لوحة بها نساء فهو مطالب بالتنوع وعدم التكرار فى السحن، الحركات، الملابس . . حتى لا تبدو صورته جامدة وخالية من الحس الفنى، وخاصة أن هذه الموضوعات تتطلب شاعرية ورهافة حس ورقة فى المشاعر المعبرة عن الحب والهيام .

على أية حالة مجموعة التصاوير التى احتوت هذا الموضوع تمثلت فى (لوحة ٥٧) التى صورت مجالسة الأميرة الصغيرة لحبيبها فى قاعة أكسبتها الطابع الوثنى حيث نجد الإله الهندى فى كوة فى جدار الحجرة الأيمن، كما أن القصة تحكى أنها ارتدت زياً لاهوتياً . وتفسير ذلك هو التغطية على المقابلة بغرض فرض حبها عليه، حتى لا يشعر رجال ونساء الحاشية بما يدور فى الخفاء داخل القاعة .

أما (اللوحة : ٥٨) فهى شرح واف لشعر سعدى المكتوب حول الصورة من ثلاث جهات . منظر مقابلة أمير لمحبوته التى وقفت على استحياء ترحب به فى مدخل الجوسق المبنى فى وسط الحديقة .

(١) طبقاً لنقوش على تصويرتين عرفنا أنها ابنة مير طاقى وتلميذة أقارضا ، انظر :

S. P. Verma: Op. Cit., (see Nadira Banu C. V.) vp. 309, pls.1

Ibid: (see Ruqaiya Banu C. V.) p. 338, pls. 1-3.

(٢)

Ibid: (see Shiffa Banu C. V.) p. 339, pls. 1-3.

(٣)

واللوحتان (٥٧ - ٥٨) كما ذكرنا من قبل تتسميان لمخطوط مجمع من نصوص وأشعار للشاعر الفارسى سعدى . . ومنذ القرن الخامس عشر الميلادى ، وهذه النصوص والأشعار توضح بالصور وتنسخ ومنها هاتان اللوحتان . . ولم يذكر سوى اسم الكاتب عبد الرحيم هراوى (عنبر قلم) على هامش مقدمة المخطوط ، ولم يذكر تاريخ ومكان الصنع أو راعى العمل . . ولم نجد سوى ختم شاه جيهان على الصفحة الأولى^(١) .

كما أننا وجدنا اسم فنانين اثنين فقط على صفحتين من العمل هما: دهرام، داس وهيرناند^(٢) ، وبمقارنة أعمالهما بتصاوير المخطوطات التاريخية المنقذة فى عصر أكبر مثل : رزامة ، أنورى سهيلى . . .

وجدنا أن الأساليب تنطبق تماما مع أسلوب الفنانين اللذين ورد اسماهما على صفحتين من المخطوط المجمع من أعمال سعدى . . لذلك ربما كانت تصاوير اللوحتين المعروضتين هنا لواحد منهما حيث إن النص للأسف لم يذكر ذلك .

أما (اللوحتان ٦٠ - ٦١) فتحملان توقيع الفنان جفردهان الذى تخصص فى التصاوير العائلية أو الأسرية وبصفة خاصة التى اشتملت على صور النساء الشخصية فى قاعات الحريم فى موضوعات اجتماعية أو حب وغرام مع الأمراء والأباطرة^(٣) ، مؤكداً بذلك التفوق والتميز والثقة الشديدة التى منحه إياها الأباطرة المغول : أكبر ، جهانجير وشاه جيهان لدرجة تصوير النساء فى قاعاتهم أو فى التراسات . كما يحسب له عدم التكرار والرتابة فى تصاوير نسائه وأزيائهن حيث نوع فيها . . واللوحتان لموضوع حب الأولى لأمير ومحبوبته جالسين فى التراس يحتسيان الشراب ، والأخرى لإمبراطور أيضاً مع زوجته أو محبوبته واقفين فى التراس ومعهما خادمتين تحملان الشراب والطعام المقدم لهما فى هذه الجلسة الشعرية . .

من أقوى اللوحات تعبيراً وإظهاراً لقاعات الحريم بطريقة لم يسبق لها مثيل فى البلاط المغولى الهندى هو منظر ميلاد أمير (لوحة ٥٩) . . لا تحمل الصورة أية نقوش لكنها نسبت للفنان بشنداس الذى تفوق فى الصور الشخصية المعبرة للرجال والنساء، وكانت هذه اللوحة

S. R. Canly:Op. Cit., p. 127

(١)

IBD: p. 127.

(٢)

Amina Okada: Op. Cit., pls. 225 - 229.

(٣) انظر هذه اللوحات فى :

عرضاً واعياً وبصفة خاصة للوجوه الأنثوية التى تنوعت فى اللوحة . ففيها سيدات القصر المهتمات بمولد الأمير ، الخادومات المنهكات فى خدمة الوالدة والمولود ، والموسيقيات والمنشدات المنشغلات فى الغناء والطرب . أيضاً الأميرات مريم زمانى - أم إمبراطور المستقبل - وحميدة بانو بيجوم - أم الإمبراطور أكبر وجدة الحفيد - بالإضافة إلى السيدات المحصورات داخل قاعات الحريم الخلفية التى أصر المصور على ملئها بوجوه نسائية . كل ذلك تسجيل تاريخى فريد ومتميز يحسب لمدرسة التصوير المغولى الهندى .

أما اللوحة الأخيرة (٦٢) فهى أيضاً لمنظر ليلى بين رجل وامرأة فى قاعة الحريم مستلقين على السرير الملكى الوثير . الصورة معتمدة لا يضيئها إلا شمعتان على مقدمة السرير كما أن فرش السرير أبيض . وواضح أن الفنان استعمل هنا تقنية الظل والضوء لإظهار بعض التفاصيل فى اللوحة .

من ثمَّ موضوع تصاوير النساء فى البلاط المغولى الهندى كان من الموضوعات التى أجاد وتفوق فيها المصورون الذين قاموا بتنفيذ هذه الموضوعات إذا سلمنا بأنهم لم يقدرُوا على دخول تلك القاعات النسائية الخاصة بالسيدات نظراً لحرمتها على الرجال . كما غلب على هذه الموضوعات مناظر الحب وجلسات الغرام التى لم يشارك فيها إلا الخادومات للقيام بخدمة العشيقين وباقى الحاشية والأتباع كانت تنتظر بالخارج . كما تمثلت أماكن هذه الجلسات بالشاعرية والطبيعة بما يتناسب مع رقة اللقاء ورهافته . فهى فى التراسات التى تطل على الحدائق الملكية أو فى مباني مقامة داخل تلك الحدائق مثل الجوسق فى (لوحة : ٥٨)، أو داخل القاعات التى تلى البوابة وسور القصر مباشرة كما ذكرنا من قبل .

ولا تختلف كثيراً تصاوير النساء فى جلساتهم فى الفترات اللاحقة . ففى (الكتالوج لوحات ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١) التنوع الهائل فى تلك التصاوير وجدنا النساء يلهين ويمرحن ويتمتعن بأوقاتهن سواء مع بعضهن البعض أو مع خادماتهن أو مع عشاقهن ، داخل القصور أو فى البلكونات (التراسات) أو الحدائق الغناء .

لوحة (٥٧)

الموضوع : الحبيبان فى جلسة حب داخل إحدى قاعات القصر .
التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٠٤ (أعمال مجمعة من مخطوطات سعدى ،
الصفحة ٨٦) .

العمل : النقوش لعبد الرحيم الهراوى (عنبر قلم) .
المادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق .
المقاسات : ٤٢ × ٢٦,٦ سم (الصفحة) ، ١٥,٢ × ٢٧,٦ سم (الصورة والنص داخل
الإطار) .

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

المراجع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 130, pl. 97.

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر

الصورة توضيح لنص سعدى الذى ذكر أن العاشقة استدعت حبيبها لقضاء بعض الوقت
معه فى قاعة من قاعات القصر الخاصة حيث إنها تقع إلى يمين المدخل يسبقها قاعة بمدخل
آخر . ووضح أن القاعة بعيدة عن أعين الفضوليين فتحيط بها الجدران من كل مكان بحيث
لا يراها أحد ..

ويلاحظ أنها ارتدت رياءً كهنوتياً كما أن وراءها كرة بها المعبود الهندى عارى من
الملابس^(١)، ربما قصدت من ذلك الاختفاء أو إعطاء المقابلة رمزاً دينياً حتى لا يشك فيها
أحد، خاصة وأنها جلست ملتصقة بحبيبها الذى بدا ممتعضاً وغير راض عما يحدث منها أو
خائفاً من رجال القصر ومن اكتشاف التقارب والحب بينهما . وقف خارج الحجرة وأمام
النافذة المغلقة فيها خادمتان ورجل آخر ويبدو من حركاتهما أنهما يتناقشان فى هذا الأمر
البغيض الذى يحدث فى الخفاء بين الأميرة الشابة وحبيبها .

هناك سيدات أخريات إحداهن تحمل صينية بها مأكولات وتتجه لتقديمها للعشيقين فى
خلوتهما . . وإحداهن وقفت معقودة اليدين فى وضع انتظار وأخرتان متواجهتان تتحدثان
سوية .

عند بوابة القصر وقفت واحدة تتحدث مع الحراس الواقفين بالخارج واحد منهم يطلب

(١) Saced : Shaikh Mualihy - Dim Shirazi, 1879, Trans. Coptain H. Wilherforce Clooke The
Buoton dondon, p. 393.

منها السماح لأحد الخدم بالدخول لتوصيل صينية بها طعام للداخل . وعند السور أو جدار القصر وقف أحد الخدم يتحدث إلى الفارس الذى يشد لجام الحصان .

تكوينات الصورة تتمشى مع الرسوم التوضيحية التى وجدناها، فى مخطوطات عصر أكبر : الرزنامة، جامع التواريخ ١٥٩٠م . . وهذا المخطوط لأعمال مجمعة من بستان وجولستان سعدى . . فرأينا فى مقدمة اللوحة بوابة القصر وأسواره الخارجية المبنية من الطوب المتراص ثم ردهة صغيرة تؤدي إلى الفناء المغطى أرضيته بالبلاط على شكل عش النحل . . ثم باقى ملحقات الفناء وهما الواضحتان فى اللوحة غرفتان أمام بعضهما البعض جلس فى إحدهما وهى اليمنى العشيقان ويؤدى إليها فناء واسع يلتصق بالبوابة والسور بجدار أبيض يتوسطه باب يقفل بستارة رأيناها هنا مرفوعة لأعلى دليل على وجود ضيوف بالمكان ، يؤدى إلى الغرفة درجتان من السلم وضع على جانبيها شجرتان صغيرتان . الغرفة ليس أبواب وإنما مزينة بستارة على طول وعرض فتحتها ، وفرشت أرضيتها بسجادة تحمل زخارف نباتية ، وعلى جدارها الأيمن الكوة التى بداخلها معبود هندى .

فى الخلفية ولى القصر رسوم لأشجار مختلفة المستويات بينها السماء بسحابها الكثيف المتجمع ثم متقطع ليلامس فى النهاية الأفق البعيد . الفنان المنفذ للوحة مجهول لأن هذا المخطوط المجمع لا يشتمل على تاريخ العمل أو حتى المكان الذى نفذ فيه المخطوط، فقط وجد اسم الكاتب على إحدى هوامش المخطوط وهو عبد الرحمن الهرواي - عنبر قلم .

لوحة (٥٨)

- الموضوع : الشاب ومحبوبته .
- التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٠٤ (أعمال مجمعة من مخطوطات سعدى ، الصفحة ١٥٨ أ) .
- العمل : النقوش لعبد الرحيم الهراوى (عنبر قلم) .
- المادة : ألوان مائية معتمدة ، ذهب وحبر على الورق .
- المقاسات : ٤١,٨ × ٢٦,٦ سم (الصفحة) ، ٢٦,٣ × ١٤,٤ سم (الصورة والنص داخل الإطار) .
- مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .
- المراجع : S. R. Canly:Op. Cit., p. 131, pl. 98.
- النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

صورة توضيحية لشعر سعدى المكتوب حول الصورة من ثلاث جهات : العليا والسفلى واليسرى . وهى لأمير شاب يزور محبوبته الواقفة فى جوسق جميل وسط حديقة تحيط بها من كل جانب ، كما تحيط بها من الخلف ثلاث من خادوماتها . الأولى تحمل مروحة ، الوسطى بيدها شمعدان والأخيرة تحمل تحت إبطها ما يشبه قنينة شراب . كما يوجد رجل ناسك أو زاهد فى أقصى الركن الأيمن من الصورة ربما يكون هو الشاعر سعدى نفسه وإن كان وضعه باللوحة يشذ عن الموضوع المصور .

وقف الأمير الشاب كأنه يلقي كلام الشعر أو الحب على محبوبته ، بينما وقفت هى فى استحياء وخجل خافضة وجهها تنظر إلى الأرض . الجوسق المبنى فى وسط الحديقة جميل ، يعلو عن الأرضية بدرجتين من السلم اتخذت شكل المثلث وضعت فى مقدمة أرضيته حيث تقف الأميرة على بساط صغير عليه نقوش نباتية ويلى ذلك ردهة صغيرة تؤدى إلى باب حجرة يبدو أنها الحجرة التى سيستريح فيها العاشقان . يحمل الجوسق ثمانى أعمدة فى كل ضلع ، ويتدلى من السقف ستارة فستونية الشكل . يعلو الجوسق آخر أصغر منه أيضاً مثلث مبنى بنفس مواصفات السفلى وينتهى بقمة مستنثة الشكل .

يتقدم الجوسق حديقة صغيرة يتوسطها حوض بنافورة وطريق صاعد صغير ينتهى بحوض ونافورة أخرى على مستوى أعلى . على جانبيه شجيرات صغيرة تنبت منها أوراق

نباتية طويلة كما تقف بجوار إحداها طاووس جميل بجوار الناسك أو الزاهد ليضفى على هذا الجو شاعرية ورهافة ورقة .

فى الخلفية حدائق جميلة كثيفة الخضرة ، متنوعة الأشجار التى تتلاقى وتتعانق مع السماء المتموجة السحاب .

التكوينات والتفاصيل الدقيقة فى اللوحة ، بالإضافة إلى الأشكال الآدمية الطويلة القائمة والوجوه المظلمة بكثافة ، والألوان الباهتة التى ميزت هذا المخطوط المجمع ، تتفق مع أسلوب هيرناند المصور الذى وجد اسمه على هوامش تصاوير أخرى من هذا المخطوط^(١) .

(١) انظر :

Beach, Op. Cit., p. 116.

Welch and Welch, Op. Cit., p. 196.

لوحة (٥٩)

الموضوع : ميلاد أمير (خورام ؟) .

التاريخ : مغولى هندی ، جهانگیر نامه ، حوالی ١٦١٠ - ١٦١٥ م .

العمل : تنسب لبشنداس .

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ١٤,٦ × ٢٦,٤ سم .

مكان الحفظ : متحف الفنون الدقيقة ، بوسطن . Inr. 14. 657

المراجع : Amina Okada: Op. Cit., p. 158, pl. 191 .

S. P. Verma: Op. Cit., (see Bishandas C. V.), p. 114, pl. 32?

موضوع اللوحة «الإعلان عن مولد أمير» وبالفعل ينطبق هذا العنوان مع مكونات اللوحة وتفاصيلها التي ازدحمت بالنساء في قاعات الحريم الرئيسية والفرعية، بالإضافة إلى الرجال خارج جدران القصر. . . بزى الأميرة أم المولود مستلقية على سرير في غرفة الاستقبال التي تلى فناء القصر ، ومن حولها ثلاث خادومات . إحداهن خلفها تقوم بمساعدتها على الجلوس وأخرتان أمامها المهذ المخصص للمولود .

جلست بجوار مدخل الحجرة وخلف الوالدة الملكة الأم أو جدة المولود فرحة بقدم حفيدها .

على يمين الحجرة وخلف الملكة الأم باقى النسوة بعضهن جالسات والبعض الآخر منهن واقفات يتابعن الأم ووليدها . . . وعلى الجانب الأيسر جمع من النسوة يبدو إنهن فرقة إنشاد وعزف حيث نرى إحداهن تقرع على طبله موضوعة على حجرها والأخريات يصفقن وينشدن ويتحدثن مع بعضهن البعض .

فى الخلف نشاهد فتحات الغرف وجلس على مدخلها نساء القصر يتحدثن ويتطلعن إلى الخارج للمشاركة .

فى مقدمة اللوحة نرى مدخل القاعة وقفت عليه النسوة لمراقبة الدخول . وقفت إحداهن خلف الستارة التي تغطيه تستطلع الأخبار من الخارج ، وأخرى أمام الستارة من الخارج تتحدث إلى الرجال الجالسين أمام المدخل على يسارها كأنهم كتبة ومسجلين يكتبون شهادة ميلاد الأمير الصغير ويأكلون من الطعام المقدم لهم من الخدم الذين يراهم يحملون صواني الطعام التي تقدم احتفالاً بهذه المناسبة .

المكونات والتفاصيل والصور الشخصية فى اللوحة تتناسب مع أسلوب الفنان بشنداس المنسوبة له اللوحة حيث التفوق والإبداع فى الملامح المطابقة للأصل ، أيضاً الحركات المعبرة والواقعية وعدم المبالغة فى التصوير . . طبيعية المكان بما يتناسب مع حرفته وتحريم دخول أى جنس ذكرى فيه ، ومع ذلك لم يكرر الفنان ملامح النساء بل أنه نوع فيها ولا نشعر بالرتابة حتى الرجال فى مقدمة اللوحة نوع فى حركاتهم وبعضهم جالساً والبعض الآخر واقفاً رغم ضيق المساحة المصورين فيها . . كما أن اللوحة يغلب عليها الأسلوب الهندى الخالص من سحن ، وملابس ، وزخارف حتى البناء المعمارى لا يحمل أى طابع سوى الهندى الخالص .

لوحة (٦٠)

- الموضوع : أمير شاب وزوجته فى تراس .
 التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦١٥ - ١٦٢٥ (صفحة من ألبوم متتو) .
 العمل : إمضاء جفردهان .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ١٣,٤ × ٢٢,٢ سم .
 مكان الحفظ : مكتبة شستريتي ، دبلن
 Ms. 7 no. 2
 Amina Okada: Op. Cit., pl. 225..
 S, P. Verma: Op. Cit., pl. XIX.
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

نرى فى اللوحة أميراً شاباً يجالس سيدة ، ربما زوجته أو محبوبته فى تراس يتناولان شراباً من فنجان واحد بمكانه بيديهما اليمنى بينما يديهما اليسرى متماسكتان مع بعضهما البعض . يستند الأمير على وسادة ضخمة وأمامهما صحن صغير به فاكهة وقينة شراب بجوار الصحن .

وقف ثلاثة من النساء الخادومات خارج سور الشرفة إحداهن خلف الأمير تتجه بنظرها بعيداً عن المحبين سارحة فيما يبدو فى جمال الطبيعة من حولها . وأخرى واقفة عند سور الشرفة وألقت بنصفها العلوى على السور وراحت فى هدوء وسكينة تتأمل فى هذه الجلسة الشاعرية ، والثالثة فى مقدمة الصورة تنظر لأعلى كأنها تحاول التحدث إلى رفيقتها المتأملة السارحة .

تكوينات الصورة وتفاصيلها بسيطة وتناسب الجو الشاعرى الهادئ . . فقد اكتفى الفنان برسم تراس بسيط محاط بسور منخفض رسمت على جزئه العلوى رسوم هندسية بقلم رفيع . . السجادة الجالس عليها الأمير ومحبوبته لا تحمل إلا زخارف بسيطة على الإطار الخارجى وأركانها الأربعة واللون بها واحد بنى غامق بحشوات بيضاء لتفتيح الصورة . فى الخلفية خلف الأمير وبجوار الخادمة ، بينهما شجرة طويلة الساق تنتهى بأفرع تحمل أوراقاً كثيفة لا يتخللها أى ضوء . . وزيادة فى شاعرية الصورة رسم الفنان عصفوراً صغيراً فوق الشجرة يقف مستكينا . وهناك آخر يطير بجوار الشجرة ويتجه للوقوف بجوار زميله . على جانبى الشجرة أمواج من السحاب الكثيف الملىء بالغيوم والسواد .

اللوحة من عمل جفردهان الذى وجد توقيعه تحت الإطار السفلى فى الوسط (رقم كورد فن) . وهو فنان تخصص فى رسم الصور الشخصية فى جلسات كهذه حيث أجاد تسجيل تعبيرات الوجوه ، كما أنه الفنان الوحيد الذى لا نحس فى تصاوير نسائه بالرتابة والتكرار . أيضاً جلساته المصورة يغلب عليها الرقة والشاعرية حيث إنها مثلت جلسات حب فى شرفات أوتراسات وهذا يدل على رهافة حسه ورقته .

لوحة (٦١)

- الموضوع : شاه جيهان ومحبوبته .
 التاريخ : مغولى هندى ، صفحة من ألبوم كفركيان ، حوالى ١٦٣٢م .
 العمل : توقيع جفردهان .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 مكان الحفظ : متحف متروبوليتان للفن ، نيويورك (مجموعة روجرز وكفركيان الخاصة) .
 55. 121. 10. 35V.

المراجع : Amina Okada: Op. Cit., pl. 227.
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

صورة جميلة من مناظر جلسات الحب والعشق التى كثرت فى البلاط المغولى حيث نرى المحبين واقفين فى وسط الصورة يحتضنان بعضهما البعض ، وتتعانق أيديهما من الأمام والخلف . يحمل الإمبراطور كأساً بيده اليمنى يعطيه للخادمة الواقفة خلف محبوبته بيدها صينية بها بعض من الحلوى .

تقف خلف الإمبراطور سيدة أخرى تحمل مروحة على كتفها الأيمن بينما تحمل فى يدها اليسرى قنينة شراب طويلة العنق أو ربما بها عطر تنشره على المكان لإضفاء جو من الشاعرية معبق برائحة العطر الجميلة .

فى خلفية اللوحة يبدو سور خشبى للتراس يظهر من خلفه حديقة بها زهور متناثرة على الأرضية بينما الأشجار ترتفع لأعلى بعضها له فروع على جانبى الساق تحمل أوراقاً كثيفة . يحلق بين الأشجار وربما يغرد عصفوران صغيران جميلان رمزاً للشاعرية والحب الفياض الذى نلاحظه فى نظرة العشيقين الهائمين .

الصورة من عمل جفردهان حسب النقش ، وإن لم يكن النقش موجوداً فلا بد من نسبتها طبقاً لإسلوبه فى اللوحة السابقة ، وأيضاً موضوعاته الأنثوية إذا جاز لنا التعبير وهى كثر ، ويمكننا أيضاً أن نعتبره المصور المتخصص فى تصوير نساء الحرملك بلا تكرار أو رتابة وبناءً على وصف إحدى الخاديمات ، إذ أن دخول الرجال لهذه المنطقة الخاصة بالحریم محرماً .

التكوينات بسيطة ، التفاصيل عادية ، الألوان يغلب عليها القتامة وخاصة فى مقدمة اللوحة ، ربما مقصود به أن هذه الزيارات كانت تتم ليلاً بعيداً عن أعين المتلصصين ويمكن أن تكون فى السر والخفاء .

لوحة (٦٢)

- الموضوع : داراشيكو وأمرأؤه فى تراس .
 التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٤٥ م .
 العمل : زخارف الهامش منسوبة لمحمد باقر ، التصوير منسوب لبليشند ؟
 المادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب على الورق .
 المقاسات : ٣٣,٦ × ٢١ سم (الصفحة) ، ١٩,٦ × ١٣,٦ سم (الصورة المساحة ٢٦٣) .
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .
 المراجع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 149, pl. 111.

تمثل الصورة منظراً من مناظر جلسات الحب والعشق التى كانت تحدث فى الظلام وبالطبع فى الحرمك أو أحد التراسات الملحقة بقاعات الحرم .

نرى داراشيكو وامرأة مستقلقين على سرير وثير مستنديين على وسادة ضخمة . من حولهما وقفت ثلاث خادومات يحملن صوانى لإحداهن للشراب والأخرى لكئوس والثالثة صوانى للطعام وثلاثتهن وقفن يتطلعن للأمير وأمرأته بنظرهن بتركيز واضح . . بينما جلست الموسيقيتان تتحدثان فى أمر ما دون أى اهتمام بالمشهد الواقع أمامهن .

الصورة معتمة واعتمد فيها الفنان على تقنية الظل والضوء الذى اقتصر على فرش السرير الأبيض والشمعتان المضيئتان فى مقدمة السرير داخل كورتان مثبتتان على مستوى ارتفاع أقدم السرير الأمامية . . كما استخدم المصور لوناً فاتحاً خلف الموسيقيتين والصور الخشبي ورائهما .

تنسب اللوحة للفنان بليشند بناءً على أسلوبه الواضح الذى اعتمد على تقنية الظل والضوء ، والرسوم الشخصية التى أظهرت وعياً كبيراً بالطرق الأوروبية فى التصوير ، وكذلك المناظر الطبيعية التى تظهر على بعد شاسع وغير واضح المعالم ، أيضاً الظلال والعتمة الواضحة ومحاولة إظهار الضوء فى مساحات بسيطة جداً من اللوحة .

إذن اللوحة بتكوينها التى اختفت واندمجت مع الظلام السائد فى اللوحة بينما نفذت بعض التفاصيل من خلال هذه العتمة وهى التى وصفناها بالكاد ، تنم عن أسلوب تصويرى مميز كيف فيه الفنان أسلوبه الهندى مع تقنيات التصوير الأوروبى مؤلفاً بذلك طرازاً تصويرياً أثر كثيراً على التصوير المغولى الهندى فى النصف الثانى من القرن السابع عشر^(١) .

S. R. Canly: Op. Cit., p. 150.

(١)

الفصل التاسع

تصاوير الحيوانات والطيور في الحظائر الملكية

الفصل التاسع

تصاویر الحيوانات والطيور في الحضائر الملكية

كما ذكرنا من قبل ومنذ تأسيس الإمبراطورية المغولية والأباطرة لديهم ميل وولع شديد بالطبيعة والحياة النباتية والحيوانية التي وجدوها في وسط آسيا والهند . . لذلك اشتملت بابر نامة على وصف دقيق للأراضي التي فتحها الإمبراطور بابر والجو الجميل والخضرة الكثيفة لدرجة أنه حينما أعلن نفسه سلطانا على دلهي وأجرا ، لم يستطع السكنى بهما حيث الحر والتراب مفضلا المناخ البارد الجاف والتمتع بمناظر الحيوانات والنباتات في لاهور وكشمير . ولم يكتف بذلك بل وصفهما بالتفصيل في مذكراته - بابر نامة - وتعرف الحدائق الحديثة في باكستان وأفغانستان بأنها رسمت لباير طبقا لتقاريره ووصفه الدقيق في مذكراته .

وإذا كان بابر الذي قضى معظم فترة حكمه في الفتوحات وغلب على حياته البداوة ، رغم ذلك بدت الحياة الفنية في عصره كما ذكرناها سالفاً . . فما بالنّا بحفيده أكبر الذي رغم ما أشيع عنه وعن جهله بالقراءة ، إلا أننا شاهدنا المخطوطات المتنوعة الموضوعات والتصاویر ، والبداية الفعلية للرسم الملكي المزدحم بالمصورين الفارسيين الأصل والهنود المحليين ، مما أوجد خلطة فنية من التأثيرات المحلية الهندية والفارسية القادمة مع المصورين الذين وفدوا إلى الهند مع الأباطرة منذ أن وطأت أقدامهم الهند . .

خلاصة القول كانت من ضمن اهتمامات أكبر الفنية أن يصور فنانون مرسومه الحياة النباتية والحيوانية التي طالما سمعها من الأشخاص الذين كلفهم بقراءة الكتب له في جلسات كل يعقدها خصيصاً للقراءة . .

استمر الاهتمام بتصوير الحيوانات والطيور في عصر جهانجير بل اعتنى فنانون مرسومه بناءً على رعايته للفن والفنانين بالأخذ بالأساليب الأوروبية المتطورة ، والتي تأثروا بها كثيراً نتيجة لزيادة توافد البعثات الأوروبية وهداياهم الفنية الثمينة التي أدت إلى إدراك عميق بقواعد المنظور والبعد الثالث والنسب التشريحية للحيوانات والطيور ، والعناية بالألوان الطبيعية . .

برز من مصوري الحيوانات والطيور منذ أواخر القرن السادس عشر الفنان منصور حيث

عثر له على تصاوير مبكرة فى بابر نامه، التى غالبا ما نفذها مشاركا مع فنانين آخرين ، واقتصر دوره فيها على التلوين^(١) .

ثم انتقل من التلوين إلى العمل كمصور بمفرده فى عصر أكبر . . لكن التفوق الفعلى لهذا الفنان كان فى عصر جهانجير فهو أول من لقبه بـ « الأستاذ منصور »^(٢) ، ووقع الإمبراطور جهانجير شخصيًا على بعض من أعماله^(٣) ، كما منحه لقب « نادر العصر » ، وفى العام (١٣) من حكم جهانجير كتب فى مذكراته عن منصور وأبى الحسن :

« الأستاذ منصور نقاش ، الذى مُنح لقب نادر العصر ، ليس له مثيل فى فن التصوير ، والاثنان [منصور وأبو الحسن] ليس لهما مثيل فى عهد أبى وعهدى . . . »^(٤) .

ويقال إن جهانجير عندما مات صقر أهداه له الشاه عباس الأول حزن عليه حزنا شديداً وأمر الأستاذ منصور بعمل بورتريه لهذا الصقر^(٥) .

أيضاً عندما شاهد دُباً أسوداً أثناء رحلة عودته من كشمير أمر نادر العصر الأستاذ منصور نقاش برسم صورة له^(٦) . .

معظم تصاوير منصور (انظر لوحات ٧٢ - ٧٣) اشتملت على تصاوير لحيوانات وطيور ، بورتريهات منفردة أو جماعية ، مراعى التفاصيل الدقيقة والنسب التشريحية لدرجة أن تصاويره اعتبرت وثائق من شدة الواقعية والطبيعية ، كما أنه لم يكتف بالأساليب الموروثة الفارسية والهندية بل استوحى من التصوير الأوروبى بعض الإيحاءات مثل إظهار الفراشات طائرة حول الزهور^(٧) . .

وبخلاف التصاوير الموقعة باسمه أو بأحد ألقابه أو بهما معاً ، ومن شدة اعتنائه واهتمامه بالتصاوير والبورتريهات الحيوانية نُسبت له حوالى (٥٣) صورة بواسطة كتاب

(١) انظر : S. P. Verma : Op. Cit., (see Mansur C. V.) Min. 1-2, 9, 12 - 13

(٢) Ibid: Min: 15 - 16, 25, 28, 35, 40, 50 - 51, 55 .

(٣) Ibid: Min: 25, 44, 53 .

(٤) S. P. Verma : Op. Cit., p. 261 (From Jhangir (1), Ed, Text, 245, Tr: 11, 20) .

(٥) Ibid: Min : 40 .

(٦) Ibid: Min : 52 .

(٧) Ibid: Min : 46 .

وباحثين عديدين طبقاً للأسلوب وتخصصه فى رسم بورتريهات الحيوانات والطيور^(١) .
وفى كتالوج الرسالة تصويرتان تشران لأول مرة ، ونظراً لأنهما تتطابقان مع أسلوب منصور فى التصوير نسبتهما له (انظر ٧٤ - ٧٥) .
أيضاً تخصص الفنان أبو الحسن - نادر الزمان - فى عمل تصاوير للطيور والحيوانات بمفرده (انظر لوحة ٧١) وبعض منها مشاركاً مع الفنان منصور الذى قام بالتلوين مثل لوحة « سناجب على شجرة الإزادرخت » (لوحة ٧٢) .

كذلك المصور مسكين ، قام بعمل بورتريهات وتصاوير لحيوانات وطيور . ومن أعظم لوحاته التى وجدت فيها رسوم لأنواع مختلفة من الحيوانات البرية . ولذلك عنونت بـ «عالم الحيوان» (انظر لوحة ٦٨) . وكذلك لوحة « بلاط أسد » (لوحة : ٦٩) . وأيضاً لوحة « عشرية طيور » (لوحة : ٦٧) . . . وهناك بالطبع تصاوير أخرى ذخرت برسوم الحيوانات والطيور ، وتحمل توقيع مسكين أو «مسكيناً» هذا بخلاف ما هو منسوب له^(٢) .

وضمت قائمة الفنانين الذين أتقنوا رسوم الحيوانات والطيور أسماء أخرى ، منهم على سبيل المثال لا الحصر عبد الصمد حيث رأينا فى (لوحة ٦٣) موضوع عراقك جميلين ، والصورة منقولة من أصل لبهزاد ، أسفل النقش المكتوب وجدنا توقيع عبد الصمد ، وقد أتقن الفنان تنفيذ العمل بواقعية شديدة .

أما لوحة أسرة الفهود [النمر] (لوحة ٦٤) فهى منسوبة لبساون ، ونجده خيالياً من حيث اختيار الموضوع وواقعياً فى رسومه حيث وضح أنه مستوعباً تماماً لدروس أساتذته الفارسيين فطبق تعاليمهم بحرفية واضحة لدرجة أنه أظهر تفوقه عليهم فى تمثيل الطبيعة فى اللوحة الأشجار بجذوعها المتداخلة والمعقودة والأغصان المتشابكة ، بالإضافة إلى بورتريهات عائلة النمر المثالية .

وفى (لوحة ٦٥) عائلة مثالية أخرى من الأفيال تتمشى فى الغابة وواضح أنهم سعداء بقضاء وقت لطيف بالغابة . حسب النقش تحت الإطار السفلى فى الركن الأيسر « طرح كانها عمل إخلاص » . أى الرسم لكانها ، ويبدو أنه كان متخصصاً فى رسوم الحيوانات

(١) انظر تصاوير متنوعة لحيوانات وطيور من عمل منصور : Amina Okada : Op. Cit., pls: 254 - 246 .

(٢) Ibid: Pls: 150, 136, 137, 147, 149 .

وله تصاوير عديدة من هذا النوع فى البابر نامة ومخطوطات أخرى ترجع إلى الفترة من ١٥٨٠ - ١٥٩٠م^(١) .

هذا بالإضافة إلى صورتين عمل مشترك مع منصور^(٢) وأيضا فى البابر نامة .

أما (لوحة ٦٦) « حصان وسائس » فهى من عمل سانوله حسب النقش ، ويبدو أنها من الأعمال الفريدة التى قام الفنان بعملها بمفرده حيث يقوم السائس بتنظيف الحصان بقطعة قماش بيضاء ربما فى حظيرة القصر الملكى حيث يتضح من فخامة الحصان أنه من السلالة النادرة التى حرص الأباطرة على اقتنائها وتربيتها فى الحظائر الملكية .

أما الفنان ميرزا غلام فقام بعمل لوحة تخيلية أو رمزية لحظيرة ملكية فى بلاط الملك سليمان حيث حطت وحلقت الطيور بمختلف أنواعها من حوله وهو جالس على عرشه (انظر لوحة ٧٠) .

ولم يقتصر تصوير الطيور والحيوانات كموضوعات خاصة فى الحظائر الملكية ، ولكننا وجدنا تصاوير الحيوانات كانت قاسمًا مشتركًا فى كثير من موضوعات تسلييات البلاط مثل : مناظر الصيد ، المواكب والأعياد ، الحروب وأخيرًا المناظر الطبيعية . . فدائمًا كانت الأحصنة ، والأفيال يصورون كعنصر أساسى فى هذه التصاوير لاستعمالها فى الركوب بعد أن يفرغ الإمبراطور ومن فى رفقته من المهمة التى خرجوا من أجلها . . لذلك وجدنا الإجابة والتفوق والإبداع ، وهذا لا يحدث إلا برعاية وأوامر ملكية . أيضًا الكلاب التى كثيرًا ما رأيناها تجرى بجوار الأحصنة .

كذلك البار الذى تكرر تصويره فى يد الإمبراطور أو أحد رجاله للدلالة على الأبهة والفخامة ، والحمام والعصافير المعلقة فى السماء للدلالة على الأفق البعيد .

See Kanha C. V., IN S. p. Verma, pp. 199 - 202 .

(١)

S. P. Verma : Op. Cit., Nin: 26 - 27 .

(٢)

لوحة (٦٣)

- الموضوع : جملان يتعاركان (نسخة منقولة من الأصل لبهزاد ، حوالى ١٥٢٥م) .
 التاريخ : مغولى هندى ١٥٧٠م .
 العمل : النقش لعبد الصمد . النص غير منشور .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 مكان الحفظ : مجموعة خاصة .
 النشر : لم تنشر من قبل .

تمثل اللوحة جملين يتعاركان وهما المحور الأساسى فى اللوحة لأنهما يتوسطان الصورة ورسما بحجم كبير نسبياً مقارنة بالشخصين أو السائسين المصورين بجوارهما .

الجمل الأمامى نراه يحاول قضم الجمل الآخر من فخله الأيسر وهو واقفاً فى قبضته ولا يستطيع الدفاع عن نفسه لأن الجمل الأمامى أوقعه بين قدميه الأماميتين حاصراً رقبته الطويلة بينهما . بينما الجمل الخلفى يحاول قضم (عض) الجمل الأمامى من قدمه اليسرى ولكنه لا يستطيع لبعدها عنه .

السائس المصور فى الجهة اليمنى مسئولاً عن الجمل الخلفى حيث ربط قدمه الأمامية بحبل ويحاول جذبه بقوة لإنقاذه من الجمل الآخر . والسائس الآخر فى الجهة اليسرى رافعاً عصا بيده اليسرى يحاول ضرب جملة بها الذى كان مربوطاً بحبل من قدمه الأمامية ، ويحاول سائسه جذب الحبل بشدة لإنقاذ الجمل الآخر فيه .

هناك رجل ثالث كأنه درويش يمسك بيده آلة كأنه ينسج صوقاً أو حريراً ويعلق بجانبه الأيسر جيب أو كيس يضع به أغراضه ووقف خلف تل مرتفع نسبياً من الجهة اليمنى من اللوحة يراقب عملية النسيج غير مكترث بالمعركة الدائرة بين الجملين .

باقى التكوينات فى الصورة تتركز فى الخلفية وتبدأ بالتل المرتفع نسبياً أمام الدرويش الواقف ثم ينخفض التل لتبرز منه شجرة ذات فروع من كل جانب بعضها مائل والبعض الآخر مستقيم تحمل أوراقاً نباتية خضراء ذابلة وغير كثيفة . ثم يتواصل ارتفاع وانخفاض التلال فى الصورة وتحصر بينها شجيرات مائلة ومتعرجة ومستقيمة وأيضاً بها بعض الأوراق لونها فاتح نسبياً يميل إلى الاصفرار والذبول .

يتخلل الخلفية الطبيعية جداً اللون الأزرق السماوى الصافى الخالى من الغيوم والسحاب . . بينما غلب على اللوحة اللون الأخضر المائل للاصفرار بين أحجار وصخور مختلفة الأحجام متناثرة هنا وهناك . .

أعلى اللوحة على الجانبين الأيمن والأيسر قبل الإطار لوحان مستطيلان كتب عليهما نص غير مقروء ، اللوح الأيسر يحمل توقيع عبد الصمد أسفل النص بخط صغير .

الفنان عبد الصمد نفذ اللوحة على الأسلوب الفارسى الخالص حيث التلال المحددة بالفرشاة السوداء الثقيلة عند قممها العالية وبين كل تل وآخر حتى الصخور المتناثرة محددة بالأسود الثقيل . . الطيور الصغيرة الواقفة على ساق وأفرع الأشجار زادت من طبيعية المنظر . . كما وفق الفنان فى الصور الشخصية الأدمية والحيوانية مع مراعاته التشريحية للجملين وحركاتهما مما أضفى على منظر العراك واقعية شديدة .

لوحة (٦٤)

- الموضوع : أسرة نمور صيد .
 التاريخ : حوالى ١٥٧٥ - ١٥٨٠ م .
 العمل : منسوب لبساون .
 المادة : ألوان مائية على قماش الكنافاة (القطن) .
 المقاسات : ١٨,٧ × ٢٩,٦ سم (الصورة) المساحة ١٩٤
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة M. 194 .
 المراجع : S. R. Canly : Op. Cit., pl. 78 .

منظر طبيعى تخيلى لعائلة من الفهود ، والمقصود بالطبيعة لأنها من الصعب أن تأسر وتُربى فى حظائر ملكية فى هذه الفترة الزمنية البعيدة ، وتخيلى لأن المصور تصور عائلة الفهود المثالية هذه التى تعيش فى الغابة فى مكان خاص بها تتكاثر وتعيش فى هدوء وانسجام بمفردها دون أن يزعجها أحد .

بالفعل المنظر طبيعى وواقعى حيث نرى الفهدة الأم تؤدى وظائفها الطبيعية : فنى وليدها الصغير يرضع من ثديها . . بينما هى تقوم بلعق طفلها الآخر بلسانها وهى طريقة الحيوانات فى تنظيف أبنائهم من الأوساخ العالقة بأجسامهم . بينما يرح طفلان آخران أمام الأم .

برك الأب على ربوة أعلى نسبياً من الأم والأطفال ، يتطلع إليهم وعلى وجهه ابتسامة سعيداً بأسرته المثالية راعياً لها . . باقى المكونات فى اللوحة عبارة عن منظر طبيعى لغابة حيث تعيش هذه النوعية من الحيوانات حيث الخضرة فى المقدمة تمثلها مجموعة من الأعشاب على جانبى الصورة بينها قطع من الصخور الصغيرة الحجم ، بينما أعلاهم قليلاً صخرتان كبيرتان نسبياً وضعت عليهما الفهدة طفلها الصغيرة لتنظيفه . ثم جذع شجرة ضخمة تتفرع وتتشعب منه فروع كثيرة فى مختلف الاتجاهات على فرع منها يقف فرد يتطلع على الفهدة وهى تنظف وترضع صغيرها ، أعلى الفروع التى تليه تقف سناجب تتسلق الفروع الأخرى ، وأعلاها عصافير تقف على فروع بها أعشاش صغيرة تمثلها فتحات أو حفر صغيرة فى جذع الشجرة نفسه . بالإضافة إلى العصافير الأخرى فى أعلى اللوحة التى تحلق وتطير فى السماء ثم تعود إلى أعشاشها فى جذع الشجرة .

خلف الفهد الأب تلال من الصخور التى تتدرج فى الارتفاع تحصر بينها أفرع شجيرات رفيعة تحمل أوراقًا نباتية رقيقة وأيضًا تطير حولها العصافير .

تنسب الصورة لبساون وذلك طبقًا لمقارنتها بتصويرتين^(١) تحملان توقيعه وأيضًا نفس خصائص اللوحة التى تقوم بدراستها الآن . كما أن باقى التكوينات والتفاصيل الأخرى مثل أوراق النباتات الكثيفة والأشجار المتشابكة الفروع ، الطريق الوعر المليء بالصخور والتلال المتدرجة ، بالإضافة إلى الصور الشخصية للحيوانات والإتقان البارع فى إظهار الواقعية كل ذلك من خصائص تصاوير بساون المتكررة فى لوحاته والتى جعلته بحق سباقًا فى ابتكار الواقعية المميزة للتصوير المغولى الهندى .

لوحة (٦٥)

- الموضوع : عائلة من الأفيال .
 التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٨٩ م .
 العمل : رسم كانها ، عمل إخلاص (طبقاً للنقش) .
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .
 المقاسات : ٢٢,٥ × ٣٤ سم (الصفحة) ١٣,٧٢ × ٢٢,٥ سم (الصورة) ، المساحة
 ١٩٤
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .
 المراجع : S. R. Canly : Op. Cit., pl. 84 .

رسم توضيحي لنص من النصوص التى كتبها بابر عن الحيوانات الغريبة التى رآها فى
 أواسط آسيا والهند وأعجب بها فكتب عنها بالتفصيل ووضحت بالصور .

فيقرأ النقش الواضح فى اللوحة : « الفيل أحد البهائم التى يطلق عليها الهندوستانيين
 hathi « حاثى » عشر عليه على حدود أراضي Kalpi أبعد نقطة تجاه الشرق يمكن أن يصل
 إليها أحد ، حيث توجد أكثر الأفيال همجية هناك . أسرت الأفيال وأحضرتها من هذه
 المناطق . من ثلاثين إلى خمسين فلاح من سكان قريتي Kara و Manikour يحصلون على
 وسائل معيشتهم من صيد الأفيال وبيعها »^(١) .

جمعت اللوحة عائلة من الأفيال التى جلبها بابر من الهند لتربى فى الحظائر الملكية
 وذلك لولعه الشديد وإعجابه بالبهائم التى رآها لأول مرة فى الهند . . ثلاثة أفيال كبيرة
 وواحد صغير فى المقدمة بين اثنين منهم . وخلفهم رابع يبدو منه نصفه العلوى واضح أنهم
 يمشون فى الغابة سعداء فرحين مبتسمين يلهون بخراطيمهم ويدكون الأرض بأرجلهم
 ويحركون ذيولهم يمينا ويسارا أما الفيل الصغير فمد خرطوميه للماء ليشرب ويلهو مع البط
 السباح الذى انزعج وخاف من عائلة الأفيال وأسرع ليهرب إلى داخل الماء .

احتلت أسرة الأفيال البحيرة التى نما على شاطئها أفرع نباتية عليها أوراق من كل جانب
 فى مقدمة اللوحة . أما الخلفية بها تلال عالية متدرجة الأطوال تحصر بينها أشجار بعضها

(١) S. R. Canly : Op. Cit., p. 116 (fram : babar, 1996, p. 334) .

كثيف الأوراق والخضرة وجذوعها ضخمة بينما الأخرى رفيعة وأفرعها رفيعة تحمل أوراقاً وزهوراً على مسافات متباعدة . بينما تناثرت الصخور هنا وهناك فى مقدمة وخلفية اللوحة ، وكذلك حلقت الطيور أعلى التلال والأشجار ، ونرى طائراً جميلاً وقف أعلى التل يتطلع إلى صغاره الذين يطيرون حوله . اللوحة تحمل توقيع كانها الذى كان فيما يبدو متخصصاً فى عمل الصور الشخصية للحيوانات وهذا يتضح من رسوم توضيحية عديدة أخرى فى بابر نامه وأخرى من مخطوطات مختلفة^(١) .

أما إخلاص فقد عاونه فى تلوين هذه اللوحة ، رغم ندرة ما قام به من أعمال سواء تصاوير شخصية أو تكوينات أخرى ولم يعرف إلا من خلال مخطوط يرجع إلى عام ١٥٩٥ م .

S. P. Verma: Op. Cit., (see kauha c.v.), p.

(١)

لوحة (٦٦)

- الموضوع : حصان وسائس .
 التاريخ : مغولى هندی ، حوالى ١٥٩٠ م .
 العمل : توقيع سانول (عمل سانوله) .
 المادة : ألوان مائية وحبر وذهب على الورق .
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .
 المراجع : S. R. Canly : Op. Cit., pl. 86 .

تكرر فى التصوير المغولى الهندى تصوير الحصان والسائس^(١) ، أو الإمبراطور الذى يتجول على حصانه الأصيل مع أحد أبنائه^(٢) ، أو خدمه ، وأيضاً تصوير الحصان بمفرده^(٣) فى ألبومات الأباطرة .

من هذه التصاوير اللوحة المعروضة هنا وهى لحصان أصيل من الحظائر الملكية ومع السائس أو الرجل الذى يقوم بخدمته أى يطعمه ، ينظفه ، يزينه ويتولى إعداده للإمبراطور حين يطلب منه تجهيزه لعمل أى مهمة تتطلب ركوب الحصان أو الخيل .

فترى السائس ينظف وجه الحصان وحول فمه بالتحديد بمنشفة فى يده اليسرى بينما يشد لجام الحصان بيده اليمنى .

أما الحصان فوقف ساكناً يتطلع إلى حارسه رافعاً قدمه اليمنى الأمامية . وضع على ظهره سرج ظهر من تحته حزام اتخذ اللونين الأحمر والأخضر الفاتح وكلهم مربوطين بحزام يلف حول جسد الحصان . العنق والوجه زينوا بسلاسل وعقود متداخلة حول الفم والخدين والأذنين والعنق . وهناك جديلة سمكية إلى حد ما تلف عنق الحصان ويرتفع منها من أعلى ريشة تدل على أنه لأحد الأباطرة ، ولأسفل شرابات شعر طويلة تصل إلى المنطقة التى تلى العنق وتتجه إلى أسفل .

S. P. Verma : Op. Cit., pl. III, p. 381 .

(١)

Amina Okada: Op. Cit., pl. 63 .

(٢)

Ibid., pls. 220, 248 .

Ibid., pls. 159, 260 .

(٣)

اللوحة من عمل سانوله حيث وقع فى أقصى الركن الأيسر ويبدو أنها من أعماله النادرة التى قام بها بمفرده ، وإن كان الموضوع قديماً وتكرر فى الفن الإسلامى كثيراً . . الصورة خالية من أى تكوينات ، حتى تفاصيل الحصان والسائس عادية ولم يكن فيها أى شىء يدل على مهارة أو إبداع . لكن يحسب للفنان أن صورته واقعية وطبيعية وزاد من الإحساس بذلك خلوها من أى تكوينات وهذا أكد تركيزه ونيته المقصودة من اللوحة وهو إظهار الحصان وسائسه فقط دون أى إضافات أخرى .

لوحة (٦٧)

- الموضوع : عشرية طيور (١٠ طيور)
 التاريخ : حوالى ١٥٩٠ م .
 العمل : منسوبة لمسكين .
 المادة : ألوان مائية وحبر وذهب على الورق .
 المقاسات : ٢٧,٨ × ١٤,٧ سم .
 مكان الحفظ : متحف جميت ، باريس رقم ٣٦١٩ أ .
 المراجع : Amina Okada : Op. Cit., pl. 144 .

وجد مسكين فى رسوم الحيوانات والطيور مجالاً واسعاً للإبداع والتفوق والتميز لذلك اتجه إلى تصويرها ليثبت تفوقه وتميزه عن الفنانين الآخرين . لوحة « عشرية الطيور » أو « الطيور العشرة » رسمت فى حوالى ١٥٩٠ م، نرى فيها فى المقدمة طائراً ربما غراب بعينه الواسعتين ومنقاره الحاد وذيله الطويل وقف ساكناً كأنه يستعرض جماله . يقف بجواره غراب آخر ناشراً جناحيه فardاً ذيله لأعلى فاتحاً منقاره وكأنه يحدث زميله . وخلف الاثنين تقف يمامة رافعة رأسها فى كبرياء وخيلاء .

فى وسط اللوحة وعلى جانبها الأيمن يقف طائران آخران متقاطعان ، جسديهما ضخم، المنقار طويل وينتهى أعلى الرأس بعرف ، كما يخرج من العينين ما يشبه الجناح الصغير .

أعلاه طائر يقبض بقدميه على فراشة أو بعوضة ضخمة ينقض عليها بمنقاره ليأكلها بعد أن شل حركة طيرانها . بجواره إلى أعلى قليلاً طائران آخران متواجهان كأنهما يتحدثان سوياً أحدهما يتكلم وهو فاتح منقاره والآخر ينصت إليه باهتمام .

أعلى اللوحة طائران ، الأيمن أصغر نسبياً ويبدو طائراً محلقاً ناشراً جناحيه . . الآخر أضخم منه نسبياً وفاتحاً منقاره فardاً جناحيه ، مادداً رجله على آخر طول لهما .

الصورة خالية من أى تكوينات أخرى ، مجرد العشرة أنواع من الطيور ، حاول الفنان أن يجمع كل نوع من مكان واحد ليبين إبداعه فى التلاعب بالألوان فكل فرد اتخذ ألواناً مغايرة للألوان التى اتخذها زميله .

أيضاً تنوعت الحركات والوقفات . . كما عرف الفنان باندفاعه نحو الأشياء العجيبة والابتكار جعله يتجه نحو التخيل فى أشكال طيوره الظاهرة فى لوحته هذه فبدت بعضها تخيلية ولا يوجد فى الواقع ما يشبهها .

على أية حال هى محاولة للتجديد والابتكار والابتعاد عن الروتينية والتكرار فاستحق بذلك مسكين أو مسكينا الذى وقع باسمه (عمل مسكينا) على اللوحة أن يكون مصور الحيوانات والطيور المبدع .

لوحة (٦٨)

- الموضوع : الغراب المفترس ينقض على مجموعة حيوانات (أو عالم الحيوان) .
 التاريخ : مغولى هندی ، حوالى ١٥٩٠ م .
 العمل : ينسب لمسكين .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٧ × ١٩,٤ سم
 مكان الحفظ : المتحف البريطانى ، لندن 05 - 17 - 9 - 1920 . Inv.
 المراجع : Amina Okada: Op. Cit., pl. 138 .

تفوق مسكين فى رسوم الحيوانات جعلته يكرر الموضوع أكثر من مرة^(١) . ويبدو أن هذه الرسوم كانت تتيح له حرية التصرف فى التكوينات وتمنحه قدرة على الابتكار عكس التصاوير التقليدية والمكررة التى شاهدناها فى بابر نامه .

لذلك كانت لوحتنا هذه والأخرى المعنونة بعالم الحيوان تأكيداً قوياً لأسلوب مسكين الأكثر تعقيداً وابتكاراً لأشكال حيوانات متنوعة ومتحركة . فقد جمعت اللوحة أنواعاً كثيرة من الحيوانات والطيور بعضها واقعى والآخر خيالى .

فى المقدمة أسماك وسحالى وزواحف يبدو لى أنهم فى بركة ماء وبعضهم يحاول الخروج منها مذعوراً . وعلى حافة البركة أعشاب طويلة يأكل منها أحد الأحصنة الذى التف برأسه وعنقه نحوها وإلى جواره فيل فى أقصى الركن الأيمن السفلى رافعاً خرطوميه لأعلى ناطحاً به مجموعة الأحصنة الواقفة أمامه تتطلع لأعلى التل .

كما انتشرت فى اللوحة مجموعة من الزواحف كالشعاين والحيات والسلاحف والضفادع والسحالى وكذلك نرى فى المقدمة ما يشبه التماسيح أو التين وعلى جانبى التل . وعائلة من النمر الأب والأم والأولاد يعلوها أسد شارعاً فمه كأنه يزأر . . وفى الجهة المقابلة حصان نجح فى صعود التل واقترب من النسر الواقف أعلاه والذى تسبب فى هذا الذعر والخوف الظاهر فى هذه الصورة . .

(١) انظر تصويرة عالم الحيوان فى : Amina Okada: Op. Cit., pl. 150 .

وبلاط أسد وعشرية طيور فى الكتالوج لوحات ٦٧ ، ٦٩ .

وفوق الشجرة وعلى فروعها تقف الطيور ومن بينها نسر أو صقر أيضاً يتطلعون إلى النسر الجبار الواقف أعلى التل . وبجوار الأسد نسر آخر يترقب ما يحدث حوله ، وبجوار التل فى الركن الأيمن العلوى ما يشبه التنين الخرافى بأجنحة وذبول كثيرة وطويلة تخرج من جانبها شعيرات ويقف على إحداها طائر شارعاً جناحيه . .

موضوع اللوحة خيالى أتاح للفنان مسكين مجالاً واسعاً كي يستكر ويبعد فى التشكيلة الفنية من الحيوانات والطيور . وكان لابد أن تكون مكونات اللوحة تل مرتفع متدرج ومتموج ومعقد بجواره على الجانبين شجر وورود وفى المقدمة أعشاب نباتية غزيرة وفى الخلفية تلال أخرى وتجمع صخرى على مسافات متباعدة يحلق حولها الطيور . . الألوان أيضاً غامقة فى المقدمة وعلى الجانبين ، بينما الوسط حرص الفنان على أن يوضحه بالألوان الفاتحة للحيوانات والتل الذى توسط اللوحة .

لوحة (٦٩)

- الموضوع : بلاط أسد .
 التاريخ : مغولى هندی ، حوالى ١٥٩٧ - ١٥٩٨ م .
 العمل : مسكين .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ١٥,٦ × ٢٩,٤ سم .
 مكان الحفظ : بهارات حسان بهوانى (مجموعة خاصة) (رقم 9069.9) .
 المراجع : . Anjan Chakraverty : Op. Cit., pl. p. 34 .
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

من أروع ما صور مسكين إضافة إلى التصاویر التى سبق ذكرها (٦٧ - ٦٨) ، والتى تنم عن تقدم وتطور فى أسلوب تصوير الحيوانات والطيور الذى تبناه هذا الفنان واستمر يزاوله طوال حياته الفنية . هذه اللوحة المعنونة بـ «بلاط أسد» .

طبقاً للأسلوب مسكين تنوعت الحيوانات والطيور فى غابة الأسد الذى توسط اللوحة جالساً على ربوة عالية فمه مفتوح ولسانه للخارج كأنه يتحدث مع الكلب الواقف أمامه ربما خادمه الذى يحضر له الضحية ليتغذى عليها إذا كان ملك الغابة يمارس حقه الشرعى فى الحياة وهو نهش الحيوانات الملتفة حوله تنتظر الدور . . أما إذا كان هذا البلاط مثالاً أى أن ملك الغابة يسهر على رعاية سكان الغابة الملتفين حوله ، ففي هذه الحالة هو يستمع إلى أخبارهم وأحوالهم التى ينقلها له الكلب .

من ثم تنوعت الحيوانات والطيور فى اللوحة فرأينا فيها الظباء والغزلان والأيل وأيضاً بينهم ماعز فى الركن الأيسر السفلى والحصان الأم ترضع صغيرها فى الركن الأيمن السفلى بينما تأكل الأم من عشب الأرض لتقوى على تغذية رضيعها .

على الجانب الآخر وهو الأيمن نمر بارك على رجليه ويديه يتطلع للأسد وبجواره كلب وبقرة تأكل من خير الأرض الغزير .

بينهما مجرى مائى رفيع يسبح فيه صف من البط فى هدوء وسكينة . . نرى هذا

المجرى يستمر فى الانسياب أعلى اللوحة ليفتح فى المؤخرة على بحيرة كبيرة ، وكان الأسد جالساً على جزيرة ينساب الماء من حولها .

هناك أيضاً نمر منقط وآخر مخطط على الجزيرة قريبين من الأسد ، وأرنب على صخرة أمام الأسد يتطلع إليه وأرنب آخر خلف النمرين .

خلف الأسد حيوانات أخرى مثل قرد أسفل شجرة يحاول تسلقها وآخر أعلاها ينط من فرع لآخر ومعه عصافير واقعة على أفرع الشجرة . . وتل عال مقابل الشجرة وقفت عليه نسور أو صقور على ارتفاعات ومسافات مختلفة . خلف التل مكان واسع نرى فيه شخصاً كأنه راعى أو سايس ويتضح من ملابسه أنه أوروبى ويقوم بتدريب مجموعة من الجياد كأنه فى حلبة سباق خيل . . بالتأكيد هذا المنظر الخلفى مستعار من أيقونة أو منحوتة أوروبية لأنه دخيل كما نرى على المنظر وليس له علاقة ببلاط الأسد إلا إذا كان هذا المنظر فى حظيرة ملكية واسعة خارج حدود القصر ولها من يشرف عليها ويعتنى بها ، لكن الفنان قصد إظهار ما بها من حيوانات دون التعرض لرسوم الأشخاص المجهولين الذين يقومون بخدمة هذا البلاط الحيوانى .

اللوحة منظر طبيعى جميل لغابة متعددة المظاهر ففيها المجرى المائى وفيها العشب الغزير الكثيف حيث رأينا الحيوانات تتغذى عليه . . وفيها التلال وتجمعات الصخور وأيضاً الصخور الصغيرة المتناثرة هنا وهناك ، والشجرة الضخمة المتفرعة الأغصان الكثيفة الأوراق التى يتسلقها القروود . وفى الخلفية نرى السماء الصافية الخالية من أى غيوم بل اتخذت لوناً واحداً وهو الأزرق القاتم وتتقدمها البحيرة التى اتخذت اللون الأبيض المائل للزرقة بالنسبة للصور الشخصية للحيوانات والطيور فقد أكسبها الفنان حيوية وواقعية زائدة وأضفى عليها حرارة شديدة وانفعالات إنسانية متوهجة جعلتهم أقرب إلى الأدميين منهم إلى الحيوانات .

لوحة (٧٠)

- الموضوع : بلاط الملك سليمان .
 التاريخ : من ديوان حسن دهلوى حوالى ١٦٠٢ - ١٦٠٣ م .
 العمل : منسوب لميرزا غلام .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٣٠,٣ × ٣١,٩ سم .
 مكان الحفظ : معرض والتر للفن - بليتمور W. 650 fol. 157 .
 المراجع : Amina Okada: Op. Cit., pl. 125 .

لوحة تخيلية أو رمزية لبلاط الملك سليمان ، مرسوم فى حديقة حيث توسط عرش الملك الحديقة ، وهو عرش مرتفع قليلاً عن الأرض جلس فيه الملك على ركبتيه وأمامه طائر يشبه الهدهد وكأنه يحدثه . خلف الطائر وقف رجل فقير أو درويش ربما أحضر هذا الطائر الجميل للملك لإهدائه إياه . بينما وقف رجال البلاط حول العرش أمامه واحد ومن الخلف ثلاثة نرى فى ظهورهم أجنحة طائرة وكأنهم ملائكة .

فى مقدمة اللوحة أشكال خرافية بأجساد آدمية وأقنعة حيوانات ترتفع منها قرون رفيعة ومتعرجة ووقفوا كأنهم يؤدون حركات راقصة .

خلف العرش على الجانب الأيمن للوحة شجرة فاكهة ضخمة مرسومة أيضاً بطريقة خيالية كثيفة الخضرة وفروعها ممتدة باستقامة لأعلى ويتخللها دوائر حمراء اللون كأنها نوع من الفاكهة . ويقف على ساقها طيور مختلفة الأنواع . . كما تحلق فوق أسوار العرش طيور أخرى بينها طاووس بذيله الطويل الجميل وغربان واقفان على قبة العرش ، وعصفور صغير أعلى قمة القبة ، وطائران آخران على سور العرش جهة اليسار .

بالإضافة إلى طيور أخرى تحلق حول العرش ، وأكثر من نوع من الطيور فى الجانب الأيسر للوحة بعضها خيالى بذيل طويل فى مؤخرتها وكذلك أجنحة ضخمة لا تتناسب مع حجم الطائر ويقف عليها الطيور الصغيرة مثل العصافير وصفوف من العصافير الصغيرة التى تبدو كالنجوم فى السماء .

أيضاً فى مقدمة اللوحة أمام العرش طائران يشبهان البيغاء يتطلعان للعرش والملك واقفان

بثبات . وبين أحدهما والأشخاص فى مقدمة الصورة برك كلب على يديه وقدميه جالساً فى سكون بلا حراك . بالطبع الرسم خيالى وركز الفنان على أنواع مختلفة من الطيور بعضها واقعى بألوانه وحركاته والبعض الآخر خيالى . اللوحة تنسب للفنان ميرزا غلام ، وتنتمى للتصاوير الرمزية لإظهار الاهتمام فى هذه الفترة برسوم الحيوانات والطيور وينسبها التشرىحية مع التنوع فى أشكالها وألوانها بما يدل على وعى الفنان وإدراكه بالتصوير الواقعى .

لوحة (٧١)

الموضوع : عربية تجرها ثيران .

التاريخ : مغولى هندى ١٦٠٤ م .

العمل : أبو الحسن (توقيعه على اللوح الخشبى الأمامى للعربة) .

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٢٣ × ٣٠ سم .

مكان الحفظ : مجموعة خاصة .

المراجع : Anjan Chakraverty : Op. Cit., pl. p. 35 .

S. P. Varma : Op. Cit., (see Abul Hcssan c.v.). p. 49, pl. 4 .

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

هذه اللوحة ذات الطابع الفارسى الخالص موضوعاً وتصويراً نسبت لعصر الإمبراطور جهانجير حينما كان أميراً فى الله أباد . فهل هى نسخة منقولة عن أصل صفوى ؟ أم أن الفنان أبا الحسن منفذ العمل قام بعمل صورة للأمير سليم على الطراز الفارسى ؟ وهل الأمير المرسوم على العربة يقوم بجولة هو نفسه الأمير سليم ؟

كل هذه الاستفسارات لابد أن يكون لها ما يفسرها . خاصة أنها تحمل توقيع الفنان أبى الحسن فى النقش الموجود على اللوح الخشبى الأمامى للعربة ويقرأ « عمل أبى الحسن نافض الغبار عن قبر (الإمام) رضا » . وتكرر نفس النقش على لوحة أخرى^(١) نفذت فى نفس الفترة . . على أية حال التصويرتان تؤكدان أن أبا الحسن بن أقارضا عمل لدى الأمير سليم فى الله أباد ، وفى أول حياته الفنية اتبعت تصاويره الطرز الفارسية التى ورثها عن أبيه . . وهذه اللوحة إحداها ونرى فيها الأمير سليم ؟ جالساً فى صندوق العربة الفخم يقوم بجولة فى صحراء . ملئت جوانب وداخل العربة وقوائمها بالزخارف النباتية والهندسية المتداخلة ويبدو لى أنها مطعمة بالذهب . ويعلو رأسه مظلة مستطيلة الشكل يحملها أربع قوائم رفيعة مسك إحداها الأمير بيده ، ويعلو المظلة قبة تنتهى بسن رفيع من أعلى ، على القبة زخارف أرابيسك متداخلة مع بعضها البعض .

(١) انظر اللوحة فى :

Amina Okada: Op. Cit., pl. 212 .

يجر العربى ثوران مثبت فى رقبتيهما عمود خشبى مستعرض متصل بعمود خشبى رأسى يمتد من جسم العربى السفلى بحبال متينة . هذه الأعمدة مزخرفة ومذهبة ، والثوران زينت أعناقهما بطوق ذهبى يحمل ما يشبه الأجراس المستديرة وأيضاً القرون والأقدام بها حلقات للزينة .

يقود العربى سائس يجلس فى مقدمتها أمام الأمير على ركبتيه يشد (يجذب) حبالاً مربوطاً فى عنق البقر ، بينما يرفع يده اليمنى الماسكة عصا رفيع لأعلى ليحمس به الثيران على الجرى بسرعة .

ملأ الفنان خلفية ومقدمة الصورة بحزم من الشجيرات النباتية الصغيرة على مسافات متباعدة اتخذت نفس لون الأرضية . وداخل الإطار فى الجهة العلوية الوسطى إطار آخر من الكتابة تحمل شهادة أن لا إله إلا الله فى آخر العبارة .

خلاصة القول الصورة بتكويناتها وأشخاصها وحيواناتها ونباتاتها حتى الكتابة شديدة التأثير بالأساليب الصفوية مما يدل على محافظة الفنان أبى الحسن على أسلوب أبيه أقارضا فى بداية حياته الفنية .

لوحة (٧٢)

- الموضوع : سناجب على شجرة الازاد رخت (نوع من الشجر الصينى جميل الورد) .
 التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦١٠ م .
 العمل : توقيع نادر الزمان (أبو الحسن) ونادر العصر (منصور) .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ٢٢,٥ × ٣٦,٢ سم .
 مكان الحفظ : مكتبة المكتب الهندى والسجلات ، لندن ألبوم يوهانز من الجزء الأول
 صفحة ٣٠ .
 المراجع : Amina Okada : Op. Cit., pl. 214 .
 S. P. Varma : Op. Cit., . pl. XVI .
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

كان تصوير السناجب من الموضوعات المحببة لدى الأباطرة المغول الذين انبهروا بالحيوانات الغريبة التى رأوها فى الهند ربما لأول مرة لذا أمروا مصوريهم برسمها خاصة أن حركاتهم الرشيقة وتسلقهم الأشجار واختبائهم فيها كل ذلك كان يضيف على اللوحة حيوية ونشاط دائيين .

نرى فى اللوحة شجرة ضخمة متفرعة الأغصان التى تحمل بدورها أوراقاً صفراء وحمراء يتخللها أوراق سوداء أوضحت الأوراق الصفراء والحمراء التى رسمت على أرضية مائلة للبرتقالى لذلك كان لابد أن تأخذ بعضها أو خلفيتها لوناً غامقاً . يتسلق السناجب الشجرة ربما هرباً من الشاب الذى يحاول تسلق الشجرة ورائها ، بينما السناجب الأخرى بعضها واقفاً مستكينا والبعض الآخر يتسلق الشجرة صعوداً ونزولاً ، وآخرون يتشقلبون أو يتمرجحون على الأغصان . وضمت اللوحة عصافير بجوار السناجب على الفروع والأغصان أو محلقة حولها ، لكنها رسمت بطريقة زخرفية حيث رسم الفنان كل عصفورين بجوار بعضهما البعض وكأنهما يتحدثان أو يؤديان معزوفة موسيقية وليس لهما أى علاقة بما يحدث حولهما . . أيضاً فى مقدمة اللوحة إلى اليمين قليلاً رسمت تلال وتجمعات صخور عالية ومنخفضة تحصر بداخلها منخفض كثرت به الحشائش والأوراق الخضراء تجرى وتمرح

فيه ظباء وكأن هذا الرجل أو الصبى الذى يتسلق الشجرة خلف السنجاب هو راعيها وانشغل عنها بالسنجاب وتركها ترعى بمفردها .

اللوحة عمل مشترك كما هو موضح من النقش الموجود فى خلفية الصفحة بين أبى الحسن (نادر الزمان) ومنصور (نادر العصر) . يرى بعض الباحثين أن الصبى المرسوم فى اللوحة ذات هيئة أجنبية أوروبية ولذلك يعتقدون أن اللوحة كلها منسوخة عن أصل لفنان أوروبى .

على أية حال الرسم التوضيحي هنا يؤكد على اهتمام الأباطرة بالحيوانات والطيور التى رأوها فى المناطق المفتوحة لأول مرة أمرين مصوريهم بعمل توضيح لهم فى ألبومات أو كتالوجات خاصة اهتموا بتجميعها لتكون أحداثًا تاريخية طبيعية موثقة بالصور .

لوحة (٧٣)

- الموضوع : بطتان أو وزتان .
 التاريخ : مغولى هندى حوالى ١٦٢٠م أو بعد .
 العمل : النقش [هذان الطائران من عمل منصور] .
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .
 المقاسات : ٣٣,٢ × ٢٠,٥ سم (الصفحة) ١٤,٤ × ٩,٤ سم (الصورة) المساحة
 ٣٠٧ .
 الحفظ : مجموعة خاصة
 النشر : تنشر لأول مرة .

مثلت اللوحة منظرًا طبيعيًا جدًا وواقعى التنفيذ حيث رسم الفنان منظر بطتين بريتين (أو بط بكينى فى تلك الفترة) إحداهما وهى الأمامية تشرب الماء بمنقارها فى بحيرة أو بركة رسمت فى مقدمة اللوحة . الأخرى وقفت تنظر للأفق البعيد والخضرة التى أمامها .

الصورة خالية من أى تكوينات يمكن ذكرها لكن أهم ما تتميز به هو رسم البطتين الرائع والفاثق الجودة حيث اتبع الفنان جميع قواعد التشريح والمنظور التى كان مدركًا لها بالتأكيد بدون أى دراسة للتاريخ الطبيعى ، ولكن مطالبة الإمبراطور - جهانجير - بالإجادة والدقة فى التفاصيل أدت إلى أن تخرج الصورة بهذه الروعة . النقش الموجود أعلى الصورة وقبل الإطار العلوى الأول قرأت « هذان الطائران من عمل منصور » . . . وربما يكون النقش بقلم جهانجير شخصيًا ، أهم ما يلفت النظر فى هذا النقش أنه كتب باللون الأحمر وبخط واضح جدًا ومقروء وهذا بخلاف ما هو معتاد حيث كان الإمبراطور يوقع على مثل هذه اللوحات بالقلم الأسود وليس الأحمر إذن هو توقيع فريد من نوعه .

الإطار الخارجى العريض هو فى حد ذاته لوحة أخرى مثلت إبداع وتفوق الفنان منصور فى الرسوم التى لها علاقة بالتاريخ الطبيعى . رسم منصور على الإطارين الجانبيين والسفلى أفرع وشجيرات صغيرة لنبات له أزهار يطلق عليها (فم الكلب أو حنك السبع) وبألوانين الأبيض والبمبى بالتناوب ، تحصر الأزهار بينهما أوراق خضراء .

أما الإطار العريض أو الخارجى العلوى فقد رسمت فيه فرع رفيع لشجرة الجوز مائلًا يحمل على جانبيه أوراق شجر خضراء مختلفة الأحجام ينبثق منها زهور الجوز . الإطاران الداخليان أيضًا زخرفا بأشكال نباتية دقيقة متواصلة ترتبط ببعضها البعض .

لوحة (٧٤)

الموضوع : طاووس وأنثاه .

التاريخ : مغولى هندى حوالى ١٦٢٠ م .

العمل : تنسب لمنصور

المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٨ , ١٠ × ١٩ سم .

مكان الحفظ : مجموعة روشيلد الخاصة .

النشر : لم تنشر من قبل .

الطاووس من الطيور المفضل رسمها نظراً لجمالها وخيالاتها وجمال ذيلها المتعدد الألوان والزخارف بقدرة الله تعالى وبديع خلقه الربانى .

لذلك تمثل الصورة طاووساً وأنثاه فى منظر طبيعى جميل ليس به من التكوينات سوى التلال والشجيرات على أرضية ذات لون واحد وهو البيج أو الصحراوى وأعلى أسراب من الطيور تطير فى اتجاه واحد وفى مجموعات منتظمة .

الطاووس الأمامى وهى الأنثى تقف بجسمها كله ملتفت إلى الأمام ، بينما لفت رأسها وعنقها تتطلع إلى زوجها الواقف إلى الخلف منها .

الطاووس الذكر يبدو متجهاً بجسمه ورأسه نحو الجهة اليمنى ويبدو أنه صاد دودة بمنقاره ذهب ليأكلها بمفرده فى مكان بعيد . . وتمثلت روعة وإتقان الرسم فى ذيله الممدود لأعلى مزخرفاً بدوائر داخلها دوائر اتخذت اللون الأخضر وحددت بالأبيض يظهرانهما دائرتان داخل بعضهما البعض باقى أرضية الريش باللون الأسود المائل للبنى وبه تهشيرات بالطلاء الذهبى . جسمه مطلى بأكثر من لون الأول بيج فاتح وبه خطوط مثل قشور السمك المنتظمة باقى الجسم باللون الأسود يتوسطه فرشاة باللون الطوبى . أما العنق متخذاً اللون الأزرق السماوى الغامق والرأس أسود مع تحديد العين من الخارج بالأبيض وكذلك حول المنقار . أعلى الرأس عرف الطاووس الرقيق الذى يشبه المروحة الأرجل طويلة بالطبع وتنتهى بأربعة أصابع وأظافرهما .

فى مقدمة اللوحة نباتات عشبية لها أوراق خضراء ترتفع لأعلى عن مستوى الأرض . أما فى الجهة اليمنى ترتفع الأغصان وتتكثف الأوراق وتنتهى بأرهار رقيقة اتخذت اللون البمبى الفاتح . الأرض ترتفع وتنخفض إلى أن يزيد ارتفاعها مكونة تلال تزيد ارتفاعها كلما اتجهت للخلف ونرى أعلاها شجرة كثيفة الأغصان والخضرة على ثلاثة مستويات تقل كثافتها كلما ارتفعت . تتقدمها شجرة أخرى تحمل سنابل ذهبية اللون مثل سنابل القمح . وأخرى مثلها لا يفصلهما سوى ذيل الطاووس الغزير . الجانب الأيسر الأوسط أيضاً نرى فيه تلاً أو رابية مرتفعة نسبياً أعلاها أيضاً شجرة كثيفة الاخضرار .

أسراب الحمام تطير باتجاه اليمين أو الشرق فى مجموعات منتظمة وبرتابة شديدة نرى خلفها جزءاً صغيراً من السماء الصافية اللوحة منسوبة لمنصور طبقاً للعمل المتميز الرائع الذى لا يمكن أن ينفذ إلا بيد الأستاذ منصور نادر العصر .

لوحة (٧٥)

- الموضوع : حمامتان أمام برج حمام .
 التاريخ : مغولى هندی ، حوالى ١٦٧٠ م .
 العمل : منسوبة لمنصور .
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .
 المقاسات : ١٨,٧ × ١١,٦ سم (الصورة) ، المساحة ١٨٣ .
 مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .
 المراجع : S. R. Canly: Op. Cit., pl. 114

تمثل اللوحة حمامتين أمام برج حمام مقبب الشكل الأرضية واضحة بدون أى رخارف واتخذت اللون الأبيض المائل قليلاً للرمادى بدون أى تهشيرات أو ظلال ، سوى الظل الذى يعلو البرج واتخذت لوناً ذهبياً ربما أراد الفنان الإشارة إلى اللون الذهبى للشمس . الرسم يبدو أنه نفذ ليوضع فى ألبوم حيث الرومانسية الواضحة للحمامتين وكأنهما فى منظر حب . ونسب العمل لمنصور لأنه يحمل نفس خصائصه التى تكررت فى اللوحات السابقة : أولاً الوضع المتقاطع للرسم المنظورى فدائماً يرسم الذكور والأنثى ويميزها عن بعض من جهة البطن والمؤخرة اللذان يبدوان فى الأنثى بهما بعض التضخم للتأكيد على درايته بالتاريخ الطبيعى والنسب التشريحية للعناصر الآدمية والحيوانية . من ثم كانت الأنثى هى تلك التى وضعت وجهها فى الأرض استحياء وخجلاً من الذكر الواقف أمامها متجهاً بجسمه نحو الأمام بينما يتجه برأسه للخلف متطلعاً إلى رفيقته فى إعجاب . استعمل الفنان لونين فقط متكررين للذكر والأنثى وهما الأبيض والأسود ، الأبيض للرأس وحتى المنقار ، والعين عبارة عن دائرة سوداء صغيرة ، الحاجبان باللون الأسود وتنتهى أطرافها أو الربع الأخير منها باللون الأبيض ، أما الرجلين فلونهما باللون الأحمر أو البنى الطوبى . بالنسبة للبرج فاتخذت أرضيته اللون الذهبى تخللها شرائط عرضية زخرفية بالقلم الرفيع . بعد الشريط الأول خطان رفيعان ثم ثلاث دوائر مسننة من حرفيها يعلوها خطوط رفيعة ثم أشكال رفيعة بالقلم . . . وأيضاً أعلى البرج الذى اتخذ شكل القبة رخارف بالقلم الرفيع .

يحيط بهذا الشكل إطار محدد بقلم رفيع وملاً باللون الذهبى . الإطار الخارجى العريض ملأه الفنان برسوم حمام أو يمام بطول وعرض الإطار ، فرادى أو اثنان متواجهان أو

متدبران . ما عدا الطائر المرسوم فی منتصف الجانبین الأيمن والأيسر فیبدو أنه دیک له عرف ضخم مفرد مثل المروحة ویکاد یلامس ظهر الدیک .

لوحة بهذا الإبداع فی تصویر الحمام سواء کعنصر أساسی داخل الإطار (الحمامتان) أو الموزعین على الإطار الخارجی لا یمكن أن تكون إلا من عمل الأستاذ منصور نادر العصر وبالتأکید عملت لتضم لألبوم الحيوانات والطيور النادرة التی أعجب بها الأباطرة وأمروا مصوریهم بتنفيذها بكل هذا الإتقان والتفوق .

الباب الثانى حياة الشعوب

الفصل الأول : تصاوير مجالس العامة

الفصل الثانى : تصاوير النساء والدراويز

الفصل الثالث : تصاوير العمال وأهل الحرف

الفصل الرابع : تصاوير مساكن العامة والأكواخ

الفصل الخامس : تصاوير تسليات العامة

الباب الثانى

حياة الشعوب

رأينا التنوع الهائل فى موضوعات التصوير التى تنتمى للمدرسة المغولية الهندية التى ازدهرت فى عصر الأباطرة المغول خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين . التى قام بتنفيذها عدد هائل من المصورين وقعوا على بعض تصاويرهم بينما نسبة كبيرة من تلك التصويرات التى شملت المخطوطات المصورة ، الألبومات ، الكتالوجات التى ضمتها المتاحف والمكتبات والمعارض والمجموعات الخاصة لم تكن موقعة . . ولكن مع الدراسة والفحص الدقيق أمكن نسبتها لمصورين قاموا بتنفيذها بنفس الأسلوب الذى نفذوا به تصاويرهم الموقعة .

ولم تكن تصاوير حياة الشعوب بعيدة عن هذا التصنيف أو الرعاية والاهتمام من أجل إظهارها مثلها فى ذلك مثل تصاوير حياة الأباطرة ، الأمراء ، النبلاء وكبار رجال البلاط . مع مراعاة أن كل نوع من التصوير له خصائصه ومميزاته بما يتناسب مع الأشخاص المصورين فى تلك اللوحات .

ولم يستطع المصورون إظهار حياة الشعوب فى تصاويرهم المبكرة . لأن المتبع لتاريخ التصوير المغولى الهندى سيجد أن البداية الفعلية والعملية لهذه المدرسة كانت فى عهد الإمبراطور أكبر (١٥٥٦-١٦٠٥) ، وبموضوعات تمجد عصره التاريخى كمؤسس فعلى للإمبراطورية المغولية فى الهند . وكانت البداية أن أمر فنانيه بعمل بورتريهاته ولأبيه وجده كذلك لنبلاته . . ومن ثم تكون ألبوم ضخيم ضم هذه اللوحات بعضها فردى والآخر جماعى . هذا بالإضافة إلى المخطوطات المصورة التاريخية التى تمجد فتوحاته ، وتؤكد شرعية انتقال الحكم فى أسرته المغولية ، وكذلك تصور الحياة الطبيعية : النباتية والحيوانية فى المناطق الجديدة المفتوحة والتى ربما رآها لأول مرة ، ولغرابة هذه المخلوقات أمر بتصويرها ، بل وجدناها فى التصوير المبكر لباير نامه طبقاً للتقارير التى كتبها الإمبراطور عن الحياة النباتية والحيوانية التى وجدها فى المناطق التى آلت إليه من حروبه وفتوحاته^(١) .

S. R. Canly Op. Cit. P. 104 .

(١)

وطبيعى أن يتمحور التصوير فى عهد أكبر حول الفتوحات التى انشغل بها طوال فترة حكمه . . لكن الأمر اختلف فى عهد خليفته جهانجير الذى تنوعت فى عصره موضوعات التصوير ، ولم يكتف بعمل البورتريهات الشخصية له وللأمراء والأميرات ونبلائه ورجال بلاطه ، بل امتدت الموضوعات لتشمل حياة الناس العاديين أمثال الزهاد ، النساك ، الفنانين ، والحرفيين ، البنائين ، المجلدين ، المذهبين ، الفلاحين والعمال^(١) .

ومن ثم مثلت تصاوير عصر الإمبراطور جهانجير الواقعية الشديدة فى التصوير والتنوع الهائل فى الموضوعات . . وعلى العكس من ذلك نقلنا عصر الإمبراطور شاه جيهان إلى الأبهة والفخامة الملكية المتمثلة فى صور البورتريهات التى ضمتها الألبومات الملكية حيث الأرياء الراقية ، الأعمدة الضخمة الزخرفة ، والأسلحة والدروع الفاخرة ، وأخيراً الاستخدام الغزير للذهب والتطعيم والأحجار الكريمة وأدق نموذج لذلك عرش الطاووس الذى توج عليه إمبراطوراً ، والمبنى التذكارى الفخم «تاج محل» الذى دُفنت فيه زوجته^(٢) .

إذا ما انتقلنا للتجول فى ألبوم داراشيكو لوجدنا قمة التقشف والزهد الذى مثلته تصاويره وتصاوير رجال الدين المسلمين والهنود على حد سواء ، هذا النوع من التصوير عكس أفكاره الدينية المتزمتة والتى اقتضت الابتعاد عن الأبهة والفخامة الملكية والتركيز على هذا النوع من التصوير بالإضافة إلى تصاوير الطيور والحيوانات والحياة النباتية . وأيضاً اهتمامه بفن تجويد الخط الذى مارسه هو شخصياً .

هذا الانحدار فى فن التصوير المغولى الهندى لم يكن مسئولاً عنه مسئولية مباشرة داراشيكو ، ولكن الذى عمقه وأسرع فى خطواته هو الإمبراطور أورانجزيب (١٦٥٩-١٧٠٧) الذى عُرف عنه شدة التعصب الدينى ، ودعوته إلى حرمة التصوير الشخصى مكتفياً بنسخ المصاحف وتجليدها تجليداً فاخراً .

وأدت هذه السياسة إلى هروب مصورى المراسم الملكية إلى الأقاليم مُحاولين إحياء مدرسة التصوير المغولى الهندى فيها . فتكونت المدارس المحلية فى أفادا ، لكناو ، الله آباد ، لاهور ، دلهى ، وأيضاً فى مناطق وسط الهند ، متأثرة بمدرسة التصوير المغولية الهندية .

وبعد هذا العرض السريع الذى تتبعنا فيه الاتجاه إلى عمل تصاوير تمثل حياة الشعوب ،

S. P. Verma. Op. Cit. P. 5 .

Anjan Chakraverty. Op. Cit. P. 39-40 .

(١)

(٢)

والذى بدأ فى عصر جهانجير بصورته العملية والفعلية . لكن فى اعتقادى أن هذا الاتجاه بدأ مع بداية عمل الفنانين صور شخصية لهم ولزملائهم . . أول صورة شخصية لفنان وصلتنا هى بورتريه مير مصور (١٥٧٥) من عمل ابنه مير سيد على^(١) وبالطبع كانت بأمر من الإمبراطور (ربما همايون أو أكبر) ، ويبدو أن هذه البداية تجريب للاتجاه إلى عمل بورتريهات للأباطرة ، ومع الدقة فى التنفيذ والإجادة أصبح الفنانون مطمئنين بعمل صور شخصية للأباطرة والأمراء والنبلاء فردية أو جماعية . . وبالتدريج وجدنا تصاوير الفنانين أثناء قيامهم بالعمل فى الرسم ومعهم الكتاب والمزوقين وربما المجلدين والمذهبين^(٢) .

ثم رأينا الإمبراطور فى تصاوير يعرض عليه الفنانون ما أنجزوه من عمل^(٣) ، أيضاً الفنانين الذين نفذوا أعمالاً ثم قاموا برسم أنفسهم ضمن هذا العمل^(٤) .

وكانت هذه هى الوسيلة التى جرأت الفنانين كعامة من الناس أو حتى موظفين فى المراسم الملكية على تصوير حياتهم الخاصة ضمن صور الأباطرة ثم فيما بعد حياة الناس الآخرين من حولهم سواء كان هذا تصرف شخصى أو بأمر من الأباطرة أنفسهم . . وعلى الأرجح كان مطلباً ضرورياً من الإمبراطور شخصياً بما أنها تصاوير ستضم إلى ألبومه ، وتعكس الحياة الاجتماعية فى عهده متوغلاً فى ذلك داخل مجتمعه العام . . وثابت بالدليل القاطع أن الإمبراطور جهانجير هو الذى دعم هذه الخطوة الجريئة فرأينا فى تصاويره الواقعية الشديدة والتواضع لدرجة تشجيعه مصوريه على تصوير أنفسهم فى اللوحات التى قاموا بتنفيذها . كما ذكرنا من قبل - كما وجدنا الإمبراطور يطل من نافذة الجاروكة على شعبه محاولاً معرفة أخبارهم وقضاياهم مشاركاً إياهم فيها^(٥) .

رغم الظاهر وخشيتى من أن لا أستطيع العثور على تصاوير تمثل موضوع حياة الشعوب غير تلك التى صور المصورون أنفسهم فيها ، توغلت فى الموضوع أكثر محاولة اكتشاف أو العثور على تصاوير تخدم الموضوع وتفتح الطريق لدراسات حول حياة العامة التى لم يتطرق

(١) انظر . S. P. Verma : Op. Cit., "See Under Mir Sayed Ali C. V.) Min 1, Pl. XI. II.

(٢) Amina Okada : Op. Cit., PLS. 2, 3, 4 , 6, 68-69-155 .

(٣) Ibid : PLS. 5, 7, 11 .

(٤) انظر الكتالوج : لوحات ٥ ، ١٧ ، ١٨ .

S. P. Verma : Op. Cit., P. 28-29 .

(٥) انظر الكتالوج : لوحة (١٦) .

إليها أحد من قبل . . وبالفعل مع البحث والتدقيق أمكن العثور على تصاوير تخدم البحث في هذا الموضوع الشيق . . وبناءً على ذلك قمت بتقسيم الباب إلى خمسة فصول كل فصل اشتمل على موضوع قائم بذاته مع مجموعة من التصاوير التي تفسره وتوضحه بالصورة .

ففي الفصل الأول المعنون بـ «تصاوير مجالس العامة» التي مثلها الحكماء والأولياء أو الموالى الذين مثلوا الاتجاه الفكرى والحياة الفلسفية في تلك الفترة . . كما كانت مثل هذه الجلسات مجالاً واسعاً للفنان لإظهار الطبيعة الجميلة المحيطة بهؤلاء الرجال الذين لم تكن جلساتهم أبداً داخل الجدران وإنما كما سنشاهد في اللوحات التي شملها الفصل كلها تصوير خارجى وسط جمال الطبيعة .

أما الفصل الثانى فشمّل «تصاوير النساك والدراويش» في كهوفهم في جوف التلال أو الجبال ، أو في أكواخهم البسيطة المبنية من الخشب أو القش وأحياناً في خيام منصوبة وسط الصحراء ومعهم رفاق العزلة (كتاب ، كلب ، طائر) . . في بعض من التصاوير يقوم أحد الأباطرة بزيارتهم للاستشارة أو لمساعدتهم في مواجهة الحياة التي فرضوها على أنفسهم بخيارهم . ومن ضمن هذه التصاوير لوحة تمثل زيارة سيدة لدرويش في عزلته ربما للاستشارة مصطحبة معها خادماتها .

أما بالنسبة لتصاوير العمال وأهل الحرف فقد ضم الكتالوج مجموعة لا بأس بها من تصاوير البنائين ، الفلاحين ، المصورين في الرسم الملكى وهم يزاولون أعمالهم بهمة ونشاط . فعكست بحق النشاط اليومى الذى كان يقوم به عامة الناس متمتعين برعاية وإشراف الأباطرة الذين كانوا يقومون بزيارة مواقع العمل هذه للوقوف على آخر ما تم من أعمال . ومن هنا كان عنوان الفصل الثالث «تصاوير العمال وأهل الحرف» .

بالتأكيد اختلفت مساكن هؤلاء العامة عن مساكن الطبقات العليا ، وبالطبع من الصعب أن تقارن قصورهم كرجال بلاط وكبار موظفين بتلك التي كان يسكنها العامة من الناس أو حتى النساك والزهاد . . بالطبع هناك فرق شاسع بينهما فكان لا بد أن نغوص فيه ونكتشفه ليس ليبيان الفارق وإنما للوقوف على طبيعة حياتهم العامة وظروف معيشتهم سواء كانت صعبة أو سهلة للاستفادة منها في الدراسة ولفتح الطريق لدراسات أوسع وأشمل . . وكان هذا موضوع الفصل الرابع المعنون بـ «تصاوير مساكن العامة والأكواخ» .

والفصل الأخير «تصاوير تسليات العامة من الناس» لا شك أنه ثرى وغنى بالتصاوير .

لأن هؤلاء الفئة من الناس هم الذين كانوا يبهجون ويمتعون على القوم بموسيقاهم وحركاتهم الراقصة وأغانيهم المرحية في المناسبات السعيدة . . فكانوا قاسماً مشتركاً في تصاوير الاحتفالات الرسمية والأعياد والمناسبات الخاصة مثل مولد الأمراء والعودة من الفتوحات والانتصارات ، أو مجالسة الأحباء ، أو حتى جلسات التسلية والشراب ، وفي المواقب .

فإن كانت هذه وظيفتهم فلا بد أن يتمتعوا هم أنفسهم بما يقدمونه للآخرين . . لذلك كانت لهم جلسات للطرب والمرح والاحتفال بعيداً عن أعين علىة القوم .

على أية حال كانت الدراسة شيقة وممتعة حاولت فيها أن أنقلها بنفس صورتها المبسطة الخالية من أى تعقيدات أو تركيبات وفي رأيي هذه التفاصيل كانت تسبب عائقاً في التدقيق والبحث . . فكلما كان الموضوع بسيطاً وغير مزدحم بالتفاصيل وخالى من المبالغة ، كلما أدى الغرض منه وهو الغوص فى التفاصيل ، ورأيتها بصورة أوضح مما يسهل شرحها وتوصيلها كمعلومة إلى الباحثين والمهتمين بدراسة فن التصوير بصفة عامة .

الفصل الأول
تساویر مجالس العامة

الفصل الأول

تصاویر مجالس العامة

سبق أن رأينا تصاویر مجالس البلاط التي فيها الأباطرة مع أجدادهم وآبائهم، مع السيدات، كبار رجال البلاط النبلاء، المبعوثين الإرساليات الأجنبية . . وكانت هذه التصاویر ذات تركيبات وتفصيلات معينة تتفق والجلسة التي يعقدها الإمبراطور. لكن أهم ما كان يميز هذه التصاویر الفخامة والأبهة الملكية ، والثراء اللافت للنظر في الملابس، الحلى، الأثاث ، الآلات والأسلحة الحربية، أدوات الشرب والطعام ، السجاد والأرضيات ، الرسوم الجدارية والأسقف ، الأعمدة والمظلات . . وغير ذلك كثير من مكونات تلك اللوحات . .

وعلى النقيض تماما وجدنا مجالس العامة التي ميزتها البساطة الشديدة أوالتقشف ، الجلوس خارج حجرات البيت في الحدائق العامة التي تقع على الطرقات والشوارع . . الملابس غير متكلفة وخالية حتى من الزخارف البسيطة . . البسط الجالسين عليها أيضا لا تحمل أى زخارف ، وعبرة عن أرضية ولون آخر أستخدم لعمل تحديد الإطارات حول السجادة أو مجرد أشكال خطية أو دائرية أو نقط بالوسط . . الأبواب والمظلات خشبية ولا تحمل أى زخارف . كما كان القاسم المشترك أو المتكرر في هذه التصاویر الكتاب والسبحة ، هما عنصران حرص الفنان على تصويرهما (انظر لوحات ٦٧ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) كما كان الرجال المرسومين لابد أن تكون لهم لحى طويلة تنم عن كبر السن والوقار كرجال مشورة وحكمة . أيضا كان بعض الرجال يعلقون على جانبهم حقائب من القماش (مخال) يبدو أنهم كانوا يحفظون بها أوراقهم وأغراضهم الشخصية (انظر لوحات ٧٦ ، ٧٨) ، كذلك رأينا أغطية الرأس البسيطة ، عبارة عن قطعة قماش طويلة حول الرأس أكثر من مرة وخالية أيضا من الزخارف ، ملابسهم عبارة عن جلباب خال من النقوش والزخارف ، وأحيانا يلبس فوقه عباءة وخاصة كبار السن من الحكماء (انظر لوحات ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) . جلستهم كانت دائرية أو نصف دائرية متقابلين أو متواجهين وكل اثنين يتحدثان سويا ويانصات شديد بلا حراك ، وفي هدوء ينم عن الحكمة والوقار الشديدين . القعدة كانت على ركبهم أو ركبة ونصف . . الأيدي هي الأطراف الوحيدة المتحركة في الصورة برشاقة وخفة تشير إلى أن المتحدث والمتلقى في وضع انهماك شديد في الحديث (انظر لوحات ٧٦ ،

٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) . كما رأيناهم فى تصاوير مجالس العامة يصورون جالسين فى مقدمة الصورة الشخص أو الشخصان الرئيسيان فى المواجهة ، ويلتف باقى الجالسين فى شكل نصف دائرى وفى وضع المواجهة أو المقابلة ، ولذلك كانت رسوم الوجوه فى الوضع الثلاثى الأرباع أو البورفيل مع اللحية الطويلة المتصلة بالسوالف والذقن والشنب (انظر الكتالوج لوحات ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) .

أما بالنسبة لمؤخرة الصورة فى مجالس العامة فتكرر فيها منظر الطريق الذى يفصل بين الحديقة الجالسين فيها وبين المنظر الطبيعى البسيط الخالى من العمائر الفخمة أو أى مظاهر لتلال ومرتفعات تحصر بينها أشجار . . وإنما بيوت متوسطة الارتفاع ليست لها أسوار ضخمة أو منافذ أو أسطح مزخرفة وأمامها بعض الأشجار الكثيفة ، ولكن ليست بطريقة زخرفية (انظر لوحات ٧٧ ، ٧٨) السماء اتخذت اللون الواحد مع بعض خطوط بالفرشاة الفاتحة فى بعض الأحيان ، وفى أحيان أخرى يظهر غروب الشمس أو الربع الأخير من الشمس يتقدمه ظلال بالفرشاة الذهبية اللون (انظر لوحات ٧٦ ، ٧٨) . . وهذا تمثيل واقعى وطبيعى من المصور الذى غالبا ما نفذ هذه التصويرة فى المساء أو بداية دخول الليل حيث يغلب عليها العتمة إلى حد ما (انظر لوحات : ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) .

أما الإطار فى تصاوير مجالس العامة فهو أيضا بسيط وزخارفه عنصر نباتى متكرر ولا يستخدم فيه غير لون واحد للأرضية وآخر للزخرفة (لوحة ٧٦) . وفى أحيان أخرى كان يصور الفنان على إطاره صور آدمية شخصية لحكماء وفلاسفة ، ورأينا بعضهم جالسا أمامهم وفى أيديهم كتب يتناقشون فيها (انظر الإطار العلوى والسفلى فى لوحة : ٧٨) ، أما الإطار الجانبى فوزع فيها المصور صوراً لشخصية لثلاثة فلاسفة واقفين (لوحة : ٧٨)^(١) وبعض التصاوير الأخرى كانت خالية من الإطارات (انظر لوحات : ٧٧ ، ٧٩) .

أما مصورو هذه اللوحات فلا بد أن يكونوا من المتخصصين فى عمل الصور الشخصية ذات الملامح التى تنم عن الوقار والحكمة لأن هؤلاء الأولياء أو الفلاسفة أو الحكماء كانوا يمثلون حياة المغول الفلسفية والفكرية . .

وهذا لمسنه بالفعل فى عمل جفردهان فى لوحة (٧٦) وأيضا فى (لوحة : ٧٧) المنسوبة له طبقا لتخصصه فى عمل هذه التصاوير ، وكان يطالب دائما بالمزيد منها خاصة وأنه عمل

S. P. Verma : Op. Cit., (See Under Bichter C. V.) P. 106, Min.7.

(١)

مبكرا فى عهد أكبر وبمفرده دون مشاركة أحد . وبالتالي لابد أن تكون مواهبه تبلورت وتطورت أكثر فى عصر جهانجير ، وامتدت لتشمل عصر شاه جيهان رغم تقدمه فى السن . وبما أنه عمل بورتريه شخصى وأخرى نفذها له المصور ذولت^(١) فلا بد أن تميزه هذا فى عمل الصور الشخصية جعله يتخصص فى تصاوير الأباطرة الشخصية وبالتالي العامة من الناس مع إمكان تمييز خصائص كل نوع على حدة . انظر (لوحة : ٧٦) تحمل توقيع جفردهان فى منتصف الهامش السفلى ، أما (لوحة : ٧٧) فقد نسبت له طبقا لتخصصه فى عمل هذا النوع من التصوير .

أما (لوحة : ٧٨) فقد نسبت لبشتر الذى أيضا تفوق فى عمل رسوم الفلاسفة والحكماء وأيضا الدراويش ورجال الدين^(٢) ، فى تلك الفترة المتأخرة حيث الاتجاه إلى التقشف والتعصب الدينى والابتعاد عن الزخرفة ومظاهر الفخامة والأبهة الزائدة . .

أما اللوحة الأخيرة فى هذه المجموعة (لوحة : ٧٩) وهى لستة حكماء فى تراس يطل على نهر ، ليس بها نقش كما أن المنظر الخلفى الطبيعى به مبالغة و خيالية ، لكن التصويرة تحمل بعضاً من خصائص المصور بشتر^(٣) لذلك ربما كانت من أعماله أو من عمل مصور آخر أراد أن يقلد موضوعات التصوير المغولى المتأخر الذى اتجه إلى تصاوير التقشف والزهد الذى مثله عصر داراشيكو وأورانجزيب كما ذكرنا من قبل .

واستخلصنا من هذه الدراسة أن من مثل مجالس العامة هم الموالى والأولياء والحكماء والفلاسفة بحلقاتهم النقاشية فى الحدائق العامة المطلة على الطرقات ، أو فى التراسات المطلة على الحدائق . . تميزت مناقشاتهم بالهدوء والسكينة ، وجلساتهم بالرقى والتحضر وخلوها من الانفعالات والازدحام والصخب .

(١) S. P. Verma : Op. Cit., (See Under Govardhan C. V.) P. 160, PLS : XXX, XXX, IV.

(٢) S. P. Verma : Op. Cit., (See Under Bichter C. V.) Min : 7, 8, 21, 23.

(٣) حيث نسبها لبشتر طبقاً للأسلوب Ibid : Min. 38 ? (From : Arsdak (1), No. 75 .

لوحة (٧٦)

الموضوع : الشيخ حسين جامى وخادمه
 التاريخ : مغولى هندی ، حوالى ١٦٢٠ - ١٦٢٥ م.
 العمل : توقيع جفردهان
 المادة : ألوان مائية على الورق
 المقاسات : ١٢,١ × ١٩,٥ سم
 الحفظ : متحف جميت باريس رقم ٧١٧٣
 المراجع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 234.
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر

تمثل اللوحة الشيخ حسين جامى جالساً مع خادمه أمام داره حيث نرى خلفهما باب الدار المفتوح قليلاً وتقدمه ظلة خشبية يحملها عمودان بسيطان . مد بساط بسيط على العتبة المرتفعة قليلاً عن أرضية الشارع أو الطريق الذين يجلسون أمامه .

يرتدى الشيخ جلبابه الأبيض البسيط ويتمنطق بحزام أحمر عريض نسبياً عند الوسط ، جالساً على ركبتيه واضعاً يداً فوق الأخرى ، وباليـد اليمنى كتاب يضع إصبعه عند الصفحة التى توقفت قراءته عليها. وبجانب قدمه اليسرى المخلة التى يحفظ بها أوراقه وأغراضه الشخصية الأخرى .

جلس بجواره خادمه يقوم بتقشير بعض الفاكهة الموضوعة فى صحن بيضاوى فى حجره، بينما مسك بثمره بين يديه ينظفها بالسكين . يرتدى عباءة بنية اللون فوق سرواله وقميصه الداخلى بينما وضع شالاً على كتفه الأيسر لونه بنى أغمق من العباءة . وبالمثل فوق رأسه عمامة تداخل فيها نفس اللونين البنى الفاتح والأغمق منه .

على البساط بين الرجلين صحنان بهما بعض من الحلوى . الأرضية غطت ببساطين رفيعين اتخذوا اللون الأصفر فى الأرضية على حافة أحدهما العلوية والسفلية إطارات بها زخارف بسيطة باللون البنى . . البساط الآخر رسمت به إطارات أفقية على مسافات منتظمة وأيضاً زخارفه باللون البنى .

الخلفية والتى يبدو قصد بها الرسام جدار البيت اتخذت اللون الأخضر أعلاها لون

أزرق به تهشيرات بلون فاتح للدلالة على السماء وفى أقصى الجانب الأيسر العلوى ظهر جزء من قرص الشمس المستدير تخرج منه أشعة تداخلت مع تهشيرات السماء .

أعلى وأسفل اللوحة إطاران يتكون الواحد منها من ثلاثة مربعات بها زخارف نباتية متعددة الألوان تحصر بينها منطقتين بهما كتابات . . أما الإطارات الخارجية التى تحد اللوحة من جوانبها الأربعة. فأتخذت أرضية اللون البرتقالى وزعت عليها وردات متصلة وتتمحور حول بعضها البعض باللون الأصفر . أسفل اللوحة وفى منتصف الإطار السفلى توقيع المصور «عمل كوردمن» الرسم بسيط لجلسة من الجلسات التى كان يعقدها عامة الناس خارج جدران البيت فى الهواء الطلق . . ولاحظنا بساطة التكوين وقلة التفصيلات والألوان المحدودة ولكن استخدمت بتناسق شديد يؤدى الغرض وهو إظهار حياة الشعوب فى تلك الفترة .

لوحة (٧٧)

الموضوع : أربعة موالى

التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٣٠ م

العمل : نسبت لجفردهان (لا يوجد نقش)

المادة : ألوان مائية على الورق

المقاسات : ١٣ × ٢٠,٥ سم

الحفظ : متحف مدينة لوس أنجلوس للفن (مجموع نسلى والسىي هيروانك) نيويورك

m. l. 69.24.287 - M. 85.2.3

المراجع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 222.

S. P. Verma : Op. Cit., Cree Govandhan (V.) p. 166, min. 57 ?

جلسة لأربعة من الموالى يبدو لى فى حديقة عامة تطل على طريق يفصل بينها وبين المدينة أو مجموعة البيوت التى تظهر فى خلفية اللوحة فى الجانب الأيمن وخلفها تبدو أشجار كثيفة . يجلس الرجال الأربعة على لوح خشبى يرتفع قليلاً عن أرضية الحديقة بمقدار درجة سلم على شكل نصف دائرى . أحدهم يضع كتاباً مفتوحاً أمامه ويتحدث مع الشيخ الجالس أمامه يستمع إليه ويده سبحة . بجواره آخر يمسك بيده اليسرى كتاباً مفتوحاً وضعه على الأرض لكنه مسنود بيده اليسرى بينما يده اليمنى وضعت تحت ذقنه . يوجه حديثه للرجل الآخر الجالس فى مقدمة الصورة فى الجهة اليسرى الذى جلس رافعاً رجله اليمنى وسانداً عليها يده . بينما ارتكز باقى جسمه على يده اليسرى المسنودة بدورها على الأرض .

فى مقدمة اللوحة وخارج نطاق المصطبة الخشبية الجالسين عليها رسم الفنان أعشاباً خضراء انبثقت عنها أغصان تحمل أزهاراً مختلفة الألوان .

أما الخلفية فبدت فيها الطريق الذى يفصل بين الحديقة الجالس بها الموالى الأربعة ومجموعة من البيوت العادية يبدو أنها منازلهم ، نرى أمامها أشخاصاً كأنهم مجموعة أطفال يلعبون مع بعضهم البعض . أيضاً فى المنتصف نرى مجموعة أشخاص آخرين بعضهم واقفاً وآخر جالساً على الأرض . ثم فى أقصى اليمين مجموعة أخرى من الأشجار الكثيفة .

كلما ارتفعنا لأعلى فى اللوحة وجدنا اللون الأزرق هو الغالب حيث ملأ الفنان خلفية اللوحة باللون الأزرق مع بعض تهشيرات بالفرشاة البيضاء مما يدل على صفاء السماء وخلوها من الغيوم . نسبت اللوحة للفنان جفردهان^(١) ، وهذه النسبة عادلة وصحيحة وذلك لتكرار رسمه للموالى الشيوخ^(٢) ، أو بصفة عامة التصاوير ذات الصبغة الفلسفية والتي تعكس بقاء الروح وحيوية وعمق التفكير الذى بدا ظاهراً على شخصياته والتي عبر عنها بأستاذية واضحة وتكنيك فنى عالى .

(١) Welch S. C. L : The Art of Mughal India, New York 1963, PL. 46 .

(٢) انظر تصاوير أخرى لجفردهان Amina Okada : Op. Cit., pls, 222-224, 236, 242, 243.

لوحة (٧٨)

الموضوع : جلسة مناقشة لستة حكماء فى تراس

التاريخ : مغولى هندی ، حوالى ١٦٢٠-١٦٥٠م

العمل : منسوبة لبشتر (لا يوجد نقش)

المادة : ألوان مائية على الورق

المقاسات : ١٧,٧ × ٢٢,٨٦ سم

الحفظ : متحف سان دييجو للفن ، (مجموعة خاصة)

المراجع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 207.

تمثل اللوحة ستة حكماء يتناقشون تحت ظل شجرة فى حديقة كما يبدو لى تقع على طريق يفصل بين الحديقة والمنظر الطبيعى فى خلفية اللوحة .

الشخصان الرئيسيان فى اللوحة هما الرجل ذو اللحية البيضاء الذى جلس على ركبتيه مستنداً على وسادة ضخمة تستند بدورها على جذع الشجرة . يرتدى جلباباً أبيض فوقه عباءة بنية اللون تغطى نصفه الأعلى كله الذى لا يبدو منه غير اللحية البيضاء والوجه والرأس الذى تغطيه عمامة بيضاء . يمسك بكلتا يديه مسبحة طويلة ويلتفت للرجل الآخر الذى جلس أمامه .

الشخص الرئيسى الثانى جلس أيضاً على ركبتيه مستنداً على وسادة ضخمة وراء ظهره . يرتدى جلباباً أخضر فوقه عباءة صفراء اللون تغطى الصدر والظهر . رافعاً يده اليمنى بينما اليسرى موضوعة على كتاب موضوع بجواره ، فوق رأسه عمامة بيضاء ويلتفت بوجهه نحو محدثه الجالس أمامه .

باقى الحكماء جلسوا متقابلين اثنين من كل جانب على الجانب الأيمن أحدهما جلس مربعاً يديه ينصت لحديث الرجل الآخر الذى جلس مقابلاً له وبين يديه كتاب . الاثنان الآخران فى مقدمة الصورة الأيسر بيده اليمنى كتاباً بينما اليسرى وضعها على ركبته مركزاً نظره نحو محدثه فى الجهة اليمنى المقابلة رافعاً يده اليسرى يحدثه باهتمام شديد ويعلق مخلته على جانبه .

خلفية اللوحة منظر طبيعي لحدائق واسعة بها أعشاب وحشائش وشجيرات خضراء . وعلى المدى البعيد نرى سوراً أخضر نرى خلفه مبنى أبيض يشبه الجامع . أما في الأيسر نرى مجموعة من المباني البيضاء يتقدمها بيت صغير وخلفه فيما يبدو لى حصن أو قلعة ترتفع جدرانها نسبياً عن المبنى أو البيت الذى يبدو أمامه . تخلل هذا المنظر الطبيعى الخلفى تهشيرات وكتل لونية ذهبية مما يدل على غروب الشمس التى لم تظهر وكلما ارتفعنا ظهرت السماء الصافية الخالية من لون غروب الشمس .

تنسب اللوحة للفنان بشتر^(١) ، الذى كان فى بعض الأحيان يتخلى عن الصور الشخصية للأباطرة فى تسلياتهم المختلفة متجهاً إلى تصوير رجال الدين فى جلساتهم يتدارسون موضوعاتهم الفلسفية ويلاحظ أنها مجموعة تصاوير تنتمى لعصر شاه جيهان إذن تمثل بداية الاتجاه إلى التعصب الدينى والتكشف الذى بدا فى تلك الفترة واستمر بعد ذلك هذا الاتجاه فى عصر داراشيكو أورانجزيب .

لوحة (٧٩)

الموضوع : جلسة حكماء

التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٧٠م

العمل : لا يوجد نقش

المادة : ألوان مائية على الورق

المقاسات : ٤٣,٨ × ٣٤,٤ سم (الصفحة) ٢٦ × ١٥,٦ سم (الصورة)

الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة

المراجع : S. R. Canly, Op, Cit., pl. 113.

صورة لثمانية حكماء فى جلسة نقاشية فى مكان بدا خيالياً وغير واقعى حيث نجد الخلفية مقسمة إلى قسمين بفعل الشلال أو المسقط المائى الغزير الذى يتساقط بكثافة بين مرتفعين أو جبلين ظهرا وكأنهما انشطرا بفعل العوامل الطبيعية . نمت الأزهار والشجيرات والأغصان الخضرة على أعتاب الجبلين وأيضاً أعلاهما وعلى الجانبين . ثم التقت القمتان من أعلى بمجموعة من الأشجار والأغصان الكثيفة الملتفة حول بعضها البعض بشكل دائرى أو نصف دائرى وأعلى هذا المنظر الخيالى تبدو السماء ببعض تجمعات لسحاب ظهر على جانبي التلال والحدائق الغناء .

الشخصان الرئيسيان يجلسان فى مواجهة اللوحة أيضاً متواجهان منهما كان فى الحديث الدائر بينهما . باقى الرجال جلسوا ثلاثة من كل جانب متواجهين ، اثنان منهم (على الجانب الأيمن) بيد كل واحد منهم كتاب بينما انشغل أحدهما فى الحديث مع الآخرين .

الحكماء كلهم تغطى رءوسهم عمامات مختلفة الأشكال ماعدا واحداً منهم عارى الرأس ، ذو لحية وشعر أبيض وجلس رافعاً ركبتيه وغطى جسمه كله ببطانية سميكة خبأ فيها يديه وجلس منصتاً باهتمام للحديث والمناقشة الدائرة .

جلسوا جميعاً على بساط أبيض يتوسطه عنصر زخرفى هندسى عبارة عن مثلثات ومربعات متداخلة رسمت بالنقط الحمراء . كما يحده من جوانبه الأربعة إطارات عبارة عن نقاط باللون الأحمر .

المنظر تكرر كثيراً فى تلك الفترة منذ عصر شاه جيهان ونما وتطور فى عهد أولاده داراشيكو وأورانجزيب . هذه اللوحة المنفذة فى تاريخ متأخر ولذلك يصعب نسبتها لأى من الفنانين الذين أبدعوا فى هذا الموضوع مثل جفردهان ، بستر ، بياج . لكنهم توقفوا عن مزاوله مهنة التصوير قبل تاريخ تنفيذ اللوحة - لذلك هى لفنان لم يتلق رعاية ملكية فى تلك الفترة التى شهدت بداية تدهور فن التصوير الشخصى (البورتريه) وموضوعات الأبهة والفخامة الملكية لفنان بعينه ، ويكفى أنه قلد موضوعاً لأحد الفنانين الذين ذكرناهم من قبل.

الفصل الثانى
تصاوير النساء والدارايش

الفصل الثانى

تصاویر النساك والدرأویش

كل تصاویر النساك والدرأویش كانت ترسم فى الطبيعة حيث رأيناهم جالسين عند مداخل الكهوف أو المغارات ، أو على مقربة منها يتحدثون مع الأمراء الشباب صغار السن طلباً للمشورة والحكمة التى كانت تنقصهم بسبب قلة الخبرة والحنكة . . وبالطبع هؤلاء النساك والدرأویش كانوا يمثلون الحياة الفكرية والفلسفية فى العصر المغولى الهندى ، وذلك لانقطاعهم عن اللهو والعبث ، وعزلتهم فى الصحراء مع أصدقاء دائمين - الكتاب وأحياناً طيور وحيوانات - بالإضافة إلى جرة الماء التى يحتسون منها حين العطش . .

كان فى الغالب الأمير الزائر يصطحب معه حاشيته من رجال البلاط الخدم والسائس الذى يهتم بالحصان . . وكانت تعبيرات هؤلاء - الذين كانوا موزعين فى اللوحة من كل ناحية - تنم عن اهتمامهم وإنصاتهم للحديث القائم بين الأمير والناسك و كأنهم أتوا أيضاً لسماع هذه المشورة القيمة . .

كنا نرى فى معظم تصاویر النساك والزهاد مرافقين الأمير فى مقدمة اللوحة مع بعض من الصخور المتناثرة هنا وهناك التى تحصر بينها حشائش أو أفرع هزيلة من تلك الأنواع التى تنمو فى مثل هذه المناطق المعزولة .

كما تكرر تصوير حصان الأمير الرمادى اللون فى مقدمة اللوحة ومعه السائس يجره من الحبل المربوط فى لجامه، وخصوصاً فى الرسوم المنسوبة أو الموقعة من عبد الصمد. مثال اللوحتان (كتالوج الرسالة : ٨٠ - ٨١) الأولى منسوبة له والثانية تحمل توقيعاً على جانب اللوحة الأيمن حيث قرأ النقش (شبه شاه أكبر عمل عبد الصمد شرين قلم) .

وللوحة الأولى قصة يرويها الوزير أبو الفضل^(١) مضمونها أن أكبر فى طريق عودته من رحلة الصيد مر على هذا الناسك طلباً للمشورة ، وحكى له أنه كان يصطاد فى إحدى حظائره الملكية التى تضم الآلاف من الحيوانات البرية ، وقتل وأسر الكثير منها ، فنصحه الناسك بأن يسرح هذه الحيوانات ، ويعدل عن فكرة الصيد . وبالفعل تذكر باقى القصة أن

(١) S. R. Canly : Op. Cit., P. 112-113, from : Abul Fazl Alami 1902-39, VL. 3 P. 346-347 .

أكبر عمل بالنصيحة فى عيد الغطاس ، وقام بحلق شعر رأسه وذقنه ربما اكتمالاً لتوبته وعدوله عن رحلات الصيد .

كما رأينا فى المقدمة أيضاً الصخرة العالية الجالس عليها الأمير ومن حولها مجرى مائى رفيع وعلى جانبيه أحجار صخرية متناثرة (لوحة : ٨١) ، أو مجرى مائى أمام كهف النساك (لوحة : ٨٠) وأيضاً يسبح بها البط والسماك .

أما (لوحة : ٨٢) فرأينا فيها أيضاً تجمع المرافقين فى المقدمة للسائس والحصان ، ثم توزع باقى رجال الحاشية على طول الجانب الأيسر للصورة بما يشكل نصف دائرة حول الأمير والناسك الجالس عند مدخل الكهف . . اللوحة رسم توضيحى لنص الشاعر شاهى وهو شاعر فارسى عمل لدى الأمير تيمور باسنقر فى أوائل القرن الخامس عشر ، وكانت هذه أحد أشعاره المقتطفة ومجموعة فى مخطوط للأسف فقدت معظم صفحاته ، وهذه واحدة من صفحاته ضمن مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان الخاصة . ولأنها تدخل ضمناً فى موضوع تصاوير النساك والدرأوش وصنعتها ضمن كتالوج الرسالة فى هذا الموضوع .

ومن أطرف تصاوير النساك والدرأوش تلك (اللوحة : ٨٣) التى يعتدى فيها رجل سكران على زاهد جالس على مشارف المدينة على ربوة عالية ربما بجوار كهفه الذى لم يظهر فى اللوحة . . والصورة توضيح لنص سعدى الذى يتأسف على هذا الرجل المسكين الذى لم يستطع رد هذا العدوان عن نفسه ، وحتى الرجال الذين كانوا على مقربة من الحادث لم يستطيعوا مساعدته ، ووقفوا من هول المفاجأة مندهشين . حتى الزاهد الآخر العارى من الملابس وقف رافعاً يديه إلى أعلى ربما يصرخ ، ولكن لم يقترب من هذا الرجل المعتدى ، واكتفى بالصياح .

المنظر الخلفى رائع ، المدينة متكاملة حتى بثر الماء رسمه الفنان أعلى ربوة خارج نطاق سور المدينة ورسم أمامه على امتداد الطريق بقرتين أو ثورين ربما كانا يستخدمان لحمل الماء وتوصيله إلى المدينة . . الخضرة موزعة فى اللوحة توزيعاً جيداً فى منتصف اللوحة خلف الرجال الذين احتلوا مقدمة الصورة فى الخلفية داخل أسوار المدينة وعلى الطرق الخارجية .

كما نرى فى (اللوحة : ٨٤) الأمير دبشليم ذهب للحكيم بيدبا فى مغارته فى الصحراء طلباً للمشورة . . الصورة رمزية ومجرد توضيح للنص المكتوب أسفل اللوحة . وجد إمضاء أبى الحسن المخلص لأبيه أقارضا حيث يقرأ النقش «عمل أبى الحسن نافض الغبار عن عتبة

رضا» ، كتب على صخرة بجوار الدراویش فى الجانب الأيمن للوحة . الأمير المصور صغير السن دليل على أنه ذهب لهذا الشيخ الحكيم ذى الخبرة طلباً للمشورة والموعظة . تكوينات اللوحة بسيطة خالية من أى تعقيدات ، رسم الصخور تقليدى يميل للزخرفة ، حيث وضعت الكتل الصخرية فوق بعضها بطريقة شكلية ، كما أن ألوانها غير طبيعية ، بالإضافة إلى العتمة الزائدة فى اللوحة حتى السماء اتخذت كلها لوناً واحداً وهو الأزرق الداكن بدون أى تهشيرات أو تمثيل للسحاب . وتدل هذه العتمة على دخول الليل الذى غالباً ما كانت تتم فيه مثل هذا النوع من المقابلات . . كما أن الفنان أبا الحسن سار على خط أبيه أقارصاً وأسلوبه فى الرسم لذلك سادت الأساليب الفارسية فى اللوحة .

أما (لوحة : ٨٥) فهى أيضاً لأمير شاب يجلس على صخرة عالية مع درویش كبير السن ، وضخم الجسم أمام مغارته المحفورة فى حوض الجبل . تجمع حولهم وأمامهم رجال البلاط والحاشية بعضهم وقف منصتاً للحديث ، والبعض الآخر يتكلم مع بعضهم البعض . بينما جلس أحدهم عند المجرى المائى فى مقدمة اللوحة يغسل قدميه من عناء الرحلة ، وفى نفس الوقت نرى السائس يجذب الحصان من لجأه يحاول إرواءه من ماء المجرى المائى الذى بدا متدفقاً مثل الشلال . وهذا يفسر أن الأمير كان فى رحلة صيد وأثناء عودته عرج على هذا الشيخ ليسأله المشورة قبل رجوعه لقصره .

أيضاً النساء كن يذهبن إلى هؤلاء النساك والزهاد حيث يعيشون فى الخلاء طلباً للمشورة والنصيحة ، فنرى فى (لوحة : ٨٦) سيدة وخادمتها ذهبن إلى ناسك جلس بجوار كوخه على بساط من فرو النمر أو الخراف التى نراها فى مقدمة اللوحة تتجه نحو المجرى المائى لشرب الماء بينما البط يسبح فى هدوء وسكينة . التكوينات بسيطة حتى الكهف لا تتقدمه سوى شجرة ضخمة كثيفة الأوراق ، وتحمل بعض الثمار التى قطف منها الناسك ، ووضعها فى منديل ليأكل منه . بينما إحدى الخادمت تحمل صحنًا به شئ من الطعام تتجه لتقديمه للناسك الجالس مع سيدتها ، ويفصل بينهما شريط رفيع من المجرى المائى .

أما مجموعة الزهاد فى (لوحة : ٨٧) فقد جلسوا حول أخشاب موقدة ربما للتدفئة ، واحتمالاً للإضاءة فى هذا المكان المعتم الموحش ، محتلين مقدمة الصورة ، خلفهم بدت شجرتان ضخمتان متصلتان من الجذور ، ومتفرعتان عند السيقان . بينما تداخلت الأغصان والأوراق مع بعضهما البعض . بينما إلى الخلف قليلاً كوخ ضخم تحيط به حديقة . على

المدى البعيد تظهر تكوينات مدينة ذات مبانٍ عالية وأخرى منخفضة بينها وبين الكوخ طريق... لذلك ربما كان يخص واحداً من الشيوخ وجلس بجواره فى حلقة نقاشية مع رفاقه .

وأخيراً تميزت هذه المجموعة من التصاوير بالملل والتكرار والرتابة ، ولم يقم المصورون الذين قاموا بتنفيذها بأى ابتكار أو تجديد فرأينا فى المقدمة أشخاصاً يتوسطهم الشخصان الرئيسيان ، وفى الخلفية المنظر الطبيعى لتلال وأشجار وصخور ، وفى بعض الأحيان عمائر أو مدن مصورة . غالباً كان يعقد هذا النوع من الزيارات أمام الكهوف أو الأكواخ التى قطنها هؤلاء النساك والدرأويش (انظر لوحات : ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧) .

أيضاً الملاحظ على هذا النوع من التصوير أن الأمراء صغار السن هم زوار هؤلاء النساك والدرأويش الدائمين ، ربما لحدائثة سنهم ، وقلة خبرتهم كانوا يحتاجون دائماً لمن يمددهم بالمشورة والنصيحة فيما يقومون به من أعمال (انظر لوحات : ٨٠ ، ٨١ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥) .

وأحياناً كان يعقد هؤلاء الدرأويش والنساك حلقات نقاشية مع بعضهم البعض يتبادلون الرأى والتحاوور فى أمورهم الفلسفية (انظر لوحة : ٨٧)^(١) ، وفى أحيان أخرى رأينا العسكريين والموسيقيين يقومون بزيارة لهؤلاء النساك والدرأويش طلباً للراحة والسكينة من ناحية ، ومن ناحية أخرى تبادل الرأى والمناقشة فيما يخص الأمن والاستقرار فى البلاد^(٢) .

Amina Okada : Op. Cit., PL. 205, 251, 252 .

Ibid : PLS. 38, 223, 242

(١) انظر أيضاً :

(٢)

لوحة (٨٠)

الموضوع : أمير وناسك

التاريخ : مغولي هندي ، حوالى ١٥٨٥م

العمل : تنسب لعبد الصمد - نسبت خطأ لميرسيد على

المادة : ألوان مائية كثيفة على الورق

المقاسات : ٣١,٣ × ٣٩,٦ (الصفحة) ؛ ٢٢,٨ × ٣٤,٥ سم (الصورة)

الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة

S. P. Canly : Op. Cit., pl 61.

المراجع :

Amina Okada, Op, Cit., pl. 62.

تمثل اللوحة زيارة أمير (ربما أكبر) لناسك جالساً أمام فتحة كهف أو مغارة فى تل ضخم مرتفع وممتد . . موضوع تكرر كثيراً منذ أن تولى أكبر الحكم فى الهند المغولية . . وتكررت هذه الزيارة ربما لأسباب عدة منها ، التقرب إلى هؤلاء الزهاد والنساك طلباً للمشورة والمعرفة خاصة وأن حياتهم خالية من أى زيف وليس بها مبالغة وفيها تقترب إلى الخالق الذى أوجد هذه الطبيعة من حولهم مما جعلهم يفضلون العيش فى زهد وتقشف والابتعاد عن حياة الترف واللهو . كما أن الإمبراطور أكبر بصفة خاصة تبنى سياسة توحيد الأديان أو بمعنى أدق التسامح مع الأديان الهندية والمسيحية التى وجدها فى الهند ليضمن استقرار إمبراطوريته لذلك كثرت جلساته الدينية الفلسفية مع هؤلاء الرجال .

نرى فى اللوحة الأمير الجالس على ركبته تحت الشجرة الضخمة التى تفرعت من جذورها وكذلك أعلاها إلى غصون كثيرة التى تحمل أوراقاً خضراء تظلل على الأمير الجالس أمام الزاهد الهزيل الجسم العارى من أعلى ويغضى الجزء الأسفل بسروال أبيض خفيف ومن حوله أصدقاؤه الحيوانات ثعلب فى الخلف وظبيان بجواره .

كما نرى ناسكاً آخر يجلس على صخرة أقل ارتفاعاً من تلك التى يجلس عليها الزاهد الآخر ، يتطلع إلى الحديث بين الأمير والناسك وأمامه جلس كلب أو وشق أمام الكهف مجزى مائى صغير فيه أسماك ويط يسبح .

فى مقدمة اللوحة حصان رمادى ضخم يقوده سائس من جبل ربط فى عنقه وخلفه

وقف رجل آخر ، ثم ثلاثة آخرين معهم عصا يبدو تستعمل فى الصيد بينما آخر يحمل محفة .

كما وقف ثلاثة رجال آخرين من أتباع الأمير على مقربة منه خلف الشجرة التى يستظل بها .

التكوينات فى اللوحة مركبة وشديدة التعقيد ، هل هو منظر صيد قابل أثناءه الأمير هذا الناسك مصادفة لذلك جلس يأخذ المشورة منه حيث تجرى ظباء هنا وهناك ، بالقرب من المكان وتقفز على الصخور ، أيضاً البط والسمك ، وكذلك العصافير والحمام فوق الشجرة ، وأخيراً الحيوانات حول الناسك والتى ربما هربت من الأمير والصيد لتحتوى فى كهف الناسك وجلست حوله أليفة^(١).

تنسب اللوحة للفنان عبد الصمد مقارنة باللوحة التالية (لوحة ٨١) والتى وجد إمضاؤه عليها ، وهناك تشابه كبير بينهما من حيث التنفيذ والموضوع والتكوينات.

(١) للمزيد من المعلومات حول تفسير المنظر بأنه صيد ثم العدول عن فكرة الصيد بعد مقابلة الأمير لهذا الناسك الذى نصحه بذلك حتى ألغى أكبر الصيد وسرح آلاف الحيوانات من حظائره انظر :

S. P. Canly : Op. Cit., pl 112-113 (from Abud Fazl Alami, 1902-39, vol. 3, p. 346-347).

لوحة (٨١)

الموضوع : أكبر ودرويش - أو - الأمير سليم ودرويش(*)

التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٨٥-١٥٩٠م

العمل : «شبه الشاه أكبر عمل عبد الصمد شرين قلم»

حسب التفسير المكتوب بالطول على الجانب الأيمن للصورة ، وعلى صخرة
فى مقدمة اللوحة إلى اليسار نسيًا كلمة «أول» .

المادة : حبر وألوان مائية على الورق

المقاسات : ٢٥,٤ × ٣٩ (الصفحة) ؛ ١٦٢ × ٢٣ سم (الصورة)

الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة

المراجع : S. P. Canly : Op. Cit., pl 80.

Amina Okada, Op, Cit., pl. 64.

يتوسط أكبر الصورة جالساً فوق صخرة ضخمة غطت بمفرش يجلس عليه مستنداً على
وسادة ضخمة مرتكزة على جذع الشجرة التى يستظل ويستريح تحتها ، واضعاً رجل فوق
الأخرى وحركات يديه الرشيقة تدل على الحديث الدائر بينهما وقف أمامه الدراويز يغطى
نفسه الأعلى بغطاء فرو لأحد الحيوانات التى تعيش حوله وتشاركه حياة الزهد والتقشف أما
الجزء السفلى فيغطيه بسرwal واسع يصل إلى ركبتيه فقط وآخر تحته ضيق يصل إلى ما بعد
الركبتين بقليل . . وفى قدميه صندل . . حركات يديه الممدوتان أمام صدره تدل على أنه
يتوسل أو يدعو لأكثر الذى انهمك معه واسترسل فى الحديث خلف أكبر يقف اثنان من
الخدم أحدهما يهوى له والآخر يحمل عصا ملفوفاً عليها قماش .

فى مقدمة الصورة فى الركن الأيسر سائس ونصف صورة حصان يشبه الذى رأيناه فى

(*) قرأ النقش الجانبى فى بعض المراجع : «ابن شاه أكبر ، عمل عبد الصمد شرين قلم» للإشارة إلى أن الصورة
الشخصية للأمير سليم .

Amina Okada : Op. Cit., pl. 64 .

Welch, A. and Welch, S. C. : Arts of the Islamic Books : The Collection of Prince
Sadruddin Aga Kham, Ithaca and London, 1982 . p. 166 .

اللوحة السابقة(*) . . فى الركن الأيمن رجل معه كلب مربوط بحبل يمسكه بيده اليسرى ، بينما يرفع على يده اليمنى بازاً . وزع الفنان تحت أرجلهم صخوراً وأعشاباً هنا وهناك ، بين الصخور واحدة مرسومة بين قدمى السائس كتب عليها نقش «أول» .

فى الخلفية تكوينات الصخور التقليدية التى ترتفع وتنخفض بطريقة غير منتظمة وتحصر بينها أفرع الأشجار بأوراق شجر حقيقية . وفى أقصى الركن الأيمن العلوى رسم الفنان مبانى معمارية تتقدمها أشجار فوق ريوه وتحلق فوقها طيور إشارة إلى السماء التى امتدت فى المؤخرة خلف المنظر الطبيعى للأشجار والتلال .

نرى حيوانات صيد مثل الطباء وإبل وأرنب فى جانب اللوحة الأيمن . . بالإضافة إلى الحيوانات التى فى مقدمة اللوحة وهى الحصان والكلب والباز . . وهذا يفسر أن اللوحة رحلة صيد وأثناء الرحلة قابل أكبر الدرويش الذى وقف يناقش معه نفس الموضوع الذى رأيناه يتكرر كثيراً فى عصر أكبر^(١) .

يؤكد النقش أن اللوحة من عمل عبد الصمد ، وسواء الصورة الشخصية له أو ابنه ، فلا خلاف على موضوع الصورة أمير ودرويش لكن النقش واضح وقراءته سليمة «شبه شاه أكبر عمل عبد الصمد شرين قلم» وقراءة «ابن» بدل «شبه» ، مشكوك فيها لأن أكبر كان له ابنان آخران غير سليم» .

(*) انظر الكتالوج لوحة رقم ٨٠ .

(١)

لوحة (٨٢)

الموضوع : أمير وناسك

التاريخ : مغولى هندی ، ديوان شاهى ، حوالى ١٥٩٥م

العمل : تنسب لمسكين

المادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق

المقاسات : ٢٠,٥ × ٢٦,٥ سم (الصفحة) ١٢,٩ × ٨,٧ سم (الصورة)

المراجع : S. R. Canly, Op, Cit., pl. 89.

Amina Ikada, Op. Cit., pl. 148

صورة أمير وناسك من مخطوط «ديوان شاهى» وهو شاعر عمل لدى الأمير التيمورى بايستقر فى النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادى وجمعت أشعاره ووضحت بالصور فى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر . هذه الصورة واحدة من صفحات عديدة من المخطوط المفقود الآن وهى محفوظة ضمن مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

تشبه اللوحة تصاوير أخرى وضعت بالكتالوج^(*) لنفس الموضوع المتكرر ، كما أنه تم تصنيف نفس اللوحة بالكتالوج (٥٠) تحت موضوع الصيد . لأن الأمير بالحاشية من حوله فى طريق عودتهم من صيد أو ذهابهم لرحلة الصيد وقابلوا هذا الناسك فى خلوته جالساً أمام كهنة مع كتابه وعصفوره وكلبه الأصدقاء الأوفياء فى الخلوة .

نرى البغباء أو طائراً فى قفص بين النساك والأمير ويبدو أنه محور الحديث كما هو موضح بالنص المكتوب أعلى وأسفل اللوحة ويقرأ «أنا بىغان محبوس . . أرنى مرآة وجهك كى أتكلم» . . حكمة أراد بها كاتب السطور أن يؤكد أن هؤلاء النساك كان يسؤهم رحلات الصيد التى كان يقوم بها الأباطرة والأمراء ويتعرض فيها عدد كبير من الحيوانات للقتل . . فكانت نصيحة الناسك للأمير أن يكف عن الصيد ويطلق سراح الحيوانات المحبوسة فى

(*) انظر الكتالوج لوحات ٨٠-٨١ .

حظائره ويذكر أبو الفضل أنه بالفعل قام الإمبراطور أكبر بتسريح آلاف الحيوانات وألغى رحلات الصيد^(١).

نسبت التصويرة لمسكين بناءً على تصويرة أخرى تحمل توقعه وتتشابه في تكوينها وصور أشخاصه الجامدة مع تلك التصويرة^(٢).

(١) انظر S. P. Canly : Op. Cit., p. 112-113 (from Abud Fazal Ilami, 1902-39, vol. 3, p. 346-347.

(٢) Ibid., p. 121.

لوحة (٨٣)

الموضوع : ناسك يتعرض للهجوم من رجل سكران
 التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٠٤م «من مخطوط يصور مقتطفات من سعدى»
 العمل : لا يوجد نقش
 المادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق
 المقاسات : ٤٢ × ٢٦,٣ سم (الصفحة) ٢٧,٥ × ١٤,٩ سم (الصورة)
 المراجع : S. R. Canly, Op, Cit., pl. 95.
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر

يبدو لى من هذه اللوحة رجل ناسك يتعرض للضرب من قبل رجل آخر ملحد . . أو حسب نص سعدى الموجود أعلى اللوحة «رجل سكران يهجم على ناسك» .

بالتأكيد كثيراً ما تعرض هؤلاء النساك قاطنى الكهوف فى بطن الجبال للهجوم إن لم يكن من قطاع الطرق واللصوص ، ربما من الحيوانات الضالة والمفترسة التى كانت تكثر حولهم فى مثل هذه المناطق النائية الخارجة عن السيطرة .

على أية حال يبدو الناسك هادئاً من هول المفاجأة ، واكتفى بأن مسك يد الرجل السكران محاولاً التفاهم معه بدون استعمال العنف . بينما تناثرت حوله أغراضه كتب وأوانى شراب . يبدو كأن معه ناسك آخر نراه عارياً من الملابس تماماً ورفع يديه لأعلى كأنه يستغيث لإخافة المعتدى وإجباره على الفرار . هناك شخصان آخران يهللان من فرط المفاجأة وتبدو تعبيرات أحدهما تنم عن أنه لم يرى شيئاً كهذا من قبل . . لكن يبدو أن الرجل السكران استغل الهدوء الفظيع الذى خيم على المكان ولم يجد من يقاومه أو يدافع عن هذا المسكين الذى يعيش منعزلاً عن الناس ومشاكلهم لكن يبدو أن المشاكل أتت إليه من هذا السكران . . المنظر كله احتل مقدمة اللوحة بدون أى تفاصيل أخرى بينما ازدحمت الخلفية بالمنظر الطبيعى الذى بدأ بالخضرة الكثيفة التى تحجب خلفها مبنى مسور لا نرى منه سوى جزءاً من السور وبوابة .

أما خلف الشخصين مبنى آخر أيضاً مسور فى ركنه الأيمن مبنى مقبب ، وأيضاً مبنى مثله خارج جدران السور فى الجهة المقابلة . ويستمر المنظر الطبيعى ممتداً حيث تظهر مدينة متكاملة تحيط بها أسوار من الخارج ، يلى الأسوار حدائق كثيفة يتوسطها مباني مقببة خلف

المدينة المسورة وإلى الشرق قليلاً تلال عالية يؤدى إليها طرق طويلة ومبنى دائرى يشبه بئر ماء فوق ربوة عالية يتوسطها ويخرج منه طريق يتجه إلى مقدمة الصورة يمشى عليه بقرتان أو ثوران لا تحمل اللوحة نقشاً يدل على منفذ هذا العمل . . لكن مجموعة مقتطفات سعدى هذه التى تنتمى لتصاویر نفذت فى عصر أكبر وعلى نفس الأسلوب لا تحمل سوى اسم الكاتب عبد الرحيم الهراوى - عنبر قلم فى مقدمة المخطوط ، واثنان من المصورين وجد توقيعهما على عملين اثنين فقط فى هذا المخطوط هما دهرام داس وهيوناند ، لذلك ربما كانت هذه التصويرة من عمل أحدهما^(١) .

لوحة (٨٤)

- الموضوع : الملك دبشليم يزور الحكيم بيديا
 التاريخ : مغولى هندى ، مخطوط أنورى سهيلي ١٦٠٤ - ١٦١٠ م
 العمل : إمضاء أبى الحسن (عمل أبى الحسن نافض الغبار عن عتبة رضا)
 المادة : ألوان مائية على الورق
 المقاسات : ٩,٤ × ١٥ سم
 الحفظ : المكتبة البريطانية ، لندن M. S. Add. 18579 fol. 41
 المراجع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 212.
 S. R. Verma : Op, Cit., (see Abul Hasan C. V.) p. 49. min. 3.

تجمع الصورة بين الملك دبشليم والحكيم بيديا . وقف الملك خاشعاً أمام الحكيم الجالس عند فتحة مغارته وينصت له باهتمام ليستطيع أن يقدم له المشورة التى أتى من أجلها.

قام بتنفيذ هذه اللوحة الفنان أبو الحسن الذى وجد توقيعه فى أقصى الجانب الأيمن على صخرة جانبية بجوار المدخل يقرأ «عمل أبى الحسن نافض الغبار عن عتبة رضا» . . معروف أن رضا هذا هو الفنان المصور أقارضا والد أبو الحسن حيث إنه تتلمذ على يده وورث أسلوبه فى الرسم وهذا ما نجده بوضوح فى هذه اللوحة فى أشكال الصخور الخيالية غير المنتظمة وكأن المغارة مبنية بطريقة زخرفية فرسم الصخور فوق بعضها البعض ليزيد ارتفاعها كلما اتجهنا أعلى ثم شجرة هزيلة فى الجانب الأيمن خالية من الأوراق مجرد جذع وساق وأغصان . فى الجانب الأيسر ترتفع شجرة أخرى لتعانق السماء وبها أربعة أغصان تحمل أوراقاً كثيفة خلف هذا المنظر الطبيعى ورقة قائمة جداً تشير إلى دخول الليل بدون أى إحياءات القمر أو تجمعات سحب .

احتل الملك والحكيم مقدمة اللوحة . وقف الملك عاقداً بديه أمام وسطه اليمنى فوق اليسرى مرتدياً جلباباً مفتوحاً حتى وسطه الذى يحدده حزام طويل متدلى علق فيه خنجره وسيفه ، أسفل الجلباب سروال وقميص لونهما غامق . . يرتدى فى أرجله حذاء أبيض اللون . الحكيم ذو الشعر الأبيض وأيضاً لحية وشنب متصلين عقد على كتفيه شالاً أبيض وارتدى أسفله جلباباً سماوى اللون أكمامه طويلة تغطى كفه الأيمن الذى يتدلى من تحته

سبحة . اليد اليسرى مسك بها كتاباً مفتوحاً وبجوار ركبته كتاب آخر مقفول . بجواره عند المدخل جرة يشرب فيها الماء .

المغارة خلفهما معتمة جداً ويؤدى إليها مدخل صغير نراه فى مقدمة الصورة على جانبيه صخور وبعد النباتات لونهما الفنان بالأصفر الذهبى ليفتح به اللوحة التى غلبها العتمة .

الرسم والموضوع سيطرا على تصاوير تلك الفترة إرضاءً لأوامر الأباطرة لتضاف إلى ألبوماتهم للوقوف على الأحداث المهمة التى كانت تجرى فى تلك الفترة وكان الحكماء والفلسفة والدرويش والنساك طرقاً فيها يمثلون جانب المشورة والحكمة التى غالباً ما كان يعمل بها الأباطرة والأمراء .

لوحة (٨٥)

الموضوع : أمير شاب يزور ناسكًا
 التاريخ : مغولى هندی
 العمل : لا يوجد نقش
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق
 النشر : تنشر أول مرة .

نرى فى اللوحة أميرًا شابًا جالسًا مع ناسك خارج مغارته بعيدًا عن المدخل قليلاً على أرضية مرتفعة قليلاً عن مستوى مقدمة اللوحة تشبه الجزيرة حيث نرى أمامها مجرى مائى ودرجات سلالم ينزل الماء منها كالشلالات .

جلس الأمير الصغير على سجادة صغيرة منهمكًا فى الحديث ويتضح ذلك من حركات يديه . بينما جلس الناسك أمامه على بساط فيبدو لى أنه من جلد نمر حيث يتدلى خلفه ما يشبه ذيل النمر الذى أخذ فراؤه لعمل هذه القطعة الفنية الجالس عليها الناسك . باقى الأشخاص فى اللوحة موزعين فى كل مكان . فنرى خلف الأمير خمسة من الخدام وكبار رجال بلاطه الثلاثة الأمامين أنصتوا للحديث الفلسفى الدائر بين الأمير والناسك بينما اثنان فى الخلف انهمكا فى حديث جانبى .

خلف الناسك رجلان أيضًا مشغولان فى حديث جانبى معًا . أما فى مقدمة اللوحة وقف باقى الرجال يفصل بينهما المجرى المائى فى الجهة اليمنى ثلاثة : اثنان يراقبان الموقف من بعيد والثالث جلس عند الماء يغسل رجليه من عناء الرحلة . وخمسة رجال آخرون أحدهم فى مقدمة اللوحة وهو السائس الذى يمسك لجام الحصان وهو واقف أمامه يتحدث مع آخر يتجه نحو الماء ويشد لجام الحصان ربما ليسقيه من ماء المجرى الذى أمامه . . وقف خلف الحصان ثلاثة رجال يتحدثون ويحركون أيديهم فى رشاقة ورقة تناسب الحديث الدائر بين الأمير والناسك .

إذن احتل الأشخاص وهم أتباع الملك مقدمة اللوحة بالإضافة إلى المنظر الطبيعى الذى بدا بينهم المجرى المائى الذى يفصل اللوحة إلى جزئين والصخور على جانبيه شجرة تتوسط اللوحة وأمامها أخرى أصغر منها . . ثم الصخرة المرتفعة التى بدت كجزيرة صغيرة جلس

عليها الأمير والناسك ومن حولهم باقى رجال الحاشية الخلفية منظر طبيعى للمفارق وسط الصخور وأمامها شجرة ضخمة ذات فروع تحمل أوراقاً خضراء كثيفة فى الجانب الأيسر للوحة ، أما فى الجانب الأيمن العلوى نرى رأسين لفيلين أحدهما مد خرطوممه للأمام والآخر للداخل يكاد يلامس الفيل الأمامى .

اللوحة ورقة منفصلة من مخطوط لذلك من الصعب معرفة من قام بالتصوير . أو تحديد الأشخاص المصورين فى اللوحة ، لكن هى مثلها مثل اللوحات السابقة عليها موضوعاً وتصويراً . وتحمل خصائص المدرسة المغولية الهندية ، ومميزات التصوير المتأثر بالموروث الهندى الفارسى مع بعض إichاءات أوروبية نراها فى تحديدات الصخور من عند الحواف بالفرشاة السوداء كما يبدو لى أن الأمير كان فى رحلة صيد وقنص وهو فى طريق عودته قابل هذا الناسك فذهب إليه طلباً للمشورة ويتضح فارق كبير فى السن بينهما بل بين كل الموجودين حيث رسم الناسك ضخماً بالنسبة لهم جميعاً .

لوحة (٨٦)

الموضوع : سيدة وناسك
 التاريخ : مغولى هندى
 العمل : لا يوجد نقش
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق
 النشر : تنشر لأول مرة .

تمثل اللوحة زيارة سيدة لناسك بالقرب من كوخ خشبى مبنى بين التلال وخارج نطاق وحدود المدينة التى نراها من بعيد .

يبدو أن السيدة أميرة شابة كان لديها مشكلة ما وأرادت أن يكون حلها على يد هذا الناسك المحنك ذو الخبرة والمعرفة جلست الأميرة على سجادة فوق صخرة مواجهة لصخرة أخرى يجلس عليها الشيخ الناسك ذو اللحية البيضاء الطويلة والجسم الهزيل الذى ظهرت منه ضلوعه حيث نصفه الأعلى عارياً بينما السفلى يغطى السروال الأبيض جزءاً منه ، يجلس على قطعة من جلد حيوان ربما شاه بجواره جرة الماء وأمامه بعض من الطعام موضوع على مفرش صغير ربما ثمار الشجرة التى يرويها ليأكل منها وهى بجوار كوخه .

وقفت ثلاث سيدات أخريات إحداهن فى مقدمة اللوحة بيديها صحن به قطع من الطعام وتتجه لتقديمه للشيخ . . الأخريتان واقفتان خلف السيدة الجالسة ومعهما طفلة صغيرة يراقبن الحديث الدائر بين سيدتهن والناسك .

باقى المنظر طبيعى جميل فى المقدمة يتسع المجرى المائى ونرى جريان الماء يضيق عند الصخرتين الجالس عليها السيدة والناسك ويفصل بينهما ثم يستمر فى الجريان . نرى كوخ الناسك فى منتصف الجانب الأيسر يتقدمه الشجرة .

أما الخلفية التى نراها فى الجانب الأيمن العلوى فيتقدمها تل عال نرى البيوت من خلفه وفوقه وعلى جانبيه وأعلى التل الذى بجواره خلفهم تظهر السماء والسحاب المتموج الذى اتخذ لوناً أفتح من لون السماء .

لضياع باقى المخطوط من الصعب نسبتها لأى من الفنانين . . لكنها حملت خصائص مدرسة التصوير المغولى الهندى فى الصور الشخصية النسائية المرسومة بملابسها وحركاتها وتصفيات شعرها - باقى التكوينات فى اللوحة تكررت كثيراً فى مثل هذا النوع من التصوير . . التلال ، المجرى المائى الذى يعيش ويسبح فيه البط البكىنى ، الشاة التى كان ربما يتغذى عليها هذا النساك ويرعاها ويستفيد من جلودها ، الشجر ، الأكواخ التى يعيش فيها هؤلاء النساك فى وسط التلال والطبيعة .

لوحة (٨٧)

الموضوع : جلسة ستة زهاد بجوار شجرتين يظهر خلفهما كوخ
 التاريخ : مغولى هندى القرن السابع عشر
 العمل : يمكن أن تنسب لبياج (لا يوجد نقش)
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق
 المقاسات : ١٦ × ٢١,٥ سم
 الحفظ : متحف الدولة ببرلين
 المراجع :

Kuhnel : Ind Min (Bildes haft), Nr. 33.

Enderlein, Op. Cit., hafet. 35

منظر ربيعى ليلى جميل لسته من الزهاد أو النساء يجلسون حول خشب مشتعل ليس للتدفئة ولكن لإعطاء ضوء للجلسة لأنهم بدون ملابس ثقيلة تقيهم البرد وإن كان بعضهم مجرد منها ولم يستره سوى ملءة وضعت حول كتفيه مثل الرجل الجالس فى مواجهة اللوحة وآخر بالجانب الأيمن وضع الملءة ملتفة حول جسمه حتى رأسه ولا يظهر غير ذراعه ويمسك بيده اليمنى سبحة طويلة نزلت منه على الأرض . حتى الآخر المواجه له فى مقدمة اللوحة لف جسمه كله بالملءة ولا يظهر سوى كفيه ومسك بهما السبحة الطويلة التى تدلت أيضاً على الأرض . أمامهم جرار ليشرّبوا فيها الماء .

خلفهما بدت شجرتان يبدو أنهما محوfterان من عند الساق بينما جذورهما شديدة ومتفرعة فى الأرض . ترتفعان لأعلى وتتفرع الأغصان فى كل اتجاه تحمل أوراقاً نباتية غير كثيفة ، نرى خلفهما صفًا من الأشجار أو الشجيرات القصيرة الكثيفة الأوراق ومن بينهما كوخ خشبى ربما يسكنون به ، خلفه تظهر مجموعة من البيوت المختلفة الأطوال . . ثم الأفق البعيد يرى من خلال الشجر العالى الذى لا يظهر آخره فى اللوحة ، السماء صافية معتمدة لأن المنظر ليلى .

يمكن نسبة اللوحة للفنان بياج الذى قام بتنفيذ لوحات عديدة لهؤلاء الزهاد والنساك فى ظلمة الليل حيث كان يحلو لهم عقد حلقاتهم النقاشية فى الليل حيث الهدوء والسكينة بعيداً عن هذه الأماكن المنعزلة .

التركيبات والتفاصيل فى اللوحة بسيطة شغل المقدمة النساك الجالسين يتوسطهم الشخص الرئيسى الجالس فى الوسط ومن حوله باقى زملائه فى الحلقة النقاشية . منظر الشجرتين المتصلتين من الجذور المتوغلة فى الأرض ثم تفرعتا على الجانبين تاركتين فراغ فى الوسط وبدت خلفية المرتفعات والمنازل من الخلف كل ذلك أعطى للمنظر جمالاً وحسناً وابتكاراً من الرسام . . كذلك الخشب المتقد فى المقدمة سواء للإضاءة أو التدفئة زاد من طبيعية المنظر .

الفصل الثالث
تساویر العمال وأهل الحرف

الفصل الثالث

تصاوير العمال وأهل الحرف

كانت تصاوير العمال وأهل الحرف من الموضوعات ذات المجال الواسع ، وأتاحَت للفنانين فرصة كبيرة للإبداع والتفوق ، وإظهار مقدرتهم الفنية والابتكارية .

ورغم ما قيل أن الفن في عصر جهانجير كان فناً أرسقراطياً ، سادت فيه البورتريهات . . إلا أن هناك تصاوير عديدة عكست حياة العامة من الناس ، وبصفة خاصة أصحاب الحرف والعمال . ولا نقول أنها بدأت في عصره ، ذلك لوجود تصاوير في البابر نامة والرزنامة تمثل عمال : بنائين وفلاحين أثناء العمل ، لكن وجه الاختلاف هو وجود الأباطرة معهم يشرفون على ما يقومون به من أعمال حسب رغباتهم ومطالبهم (انظر لوحات ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٤) ، والأمر اختلف في عصر جهانجير حيث رأينا لوحات لم يكن هو طرفاً فيها ، وإنما ترك المجال مفتوحاً لفنانيه لرسم أنفسهم وعمل تصاوير شخصية لهم ولأساتذتهم^(١) ، كما سمح لهم أن يصوروا أنفسهم في اللوحات التي كان هو طرفاً فيها كنوع من رد الجميل لهم^(٢) . وهذا ما أدى إلى تصوير الحياة الاجتماعية في تلك الفترة وعمل تصاوير لأهل الحرف الأخرى غير المصورين مثل الخطاطين ، المزوقين والمجلدين .

كما أنه كان قريباً منهم ناقداً لهم ، وأيضاً سمح لهم أن يعرضوا عليه ما قاموا به من أعمال وخطوات قبل أن تكتمل اللوحة حتى يتمكن من لفت نظرهم إلى ما يتطلب إعادته وتحسينه^(٣) .

ومن الملاحظ أن معظم تصاوير العمال وأهل الحرف اشترك فيها فنانان أو أكثر كل في مجال تخصصه . فالصور الشخصية قام بها من هو متمكن في رسم البورتريهات وما أكثرهم في المراسم الملكية . التلوين قام به فنان أيضاً لديه خبرة ودراية في تركيبات الألوان ، واستعمال الأحبار وتنسيقها بطريقة فنية متقنة . . أما التكوينات فقام بها فنان ثالث على علم بالأساليب الفنية المختلفة التي كانت سائدة في الهند في هذه الفترة وهي المورث الهندي ،

S. P. Verma : Op. Cit., pls. XLII, XXXVII, XXXIX .

(١) انظر :

Ibid : pls : XLIV, XIV .

(٢)

Amina Okada : Op. Cit., pls. 5, 7 .

(٣) انظر :

والتكوينات الفارسية التى وفدت إليهم مع أمهر فناني بلاط الشاه طهماسب : عبد الصمد ومير سيد على وأبيه مير مظفر ، وأيضًا الفنانين ذوى الأصل الفارسي مثل أقارضا . هذا بالإضافة إلى استعارة بعض من الأيقونات والمنحوتات الأوروبية التى وفدت مع الإرساليات الأجنبية ، وفى النهاية كان منتج هذا الخليط مدرسة التصوير المغولية الهندية التى رأينا أسلوبها فى موضوعات التصوير المختلفة ، ومنها موضوع تصاوير العمال وأهل الحرف التى رأينا فيها الأساليب المشتركة ، وأيضًا التعاون المشترك بين الفنانين فى إنتاج اللوحة الواحدة (انظر لوحات : ٨٨ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤) .

كما يغلب على تصاوير هذه المجموعة البساطة الشديدة فى التكوينات طبقًا للمكان الذى صورت فيه اللوحة ، وبالتالي تنوعت الأماكن تبعًا لطبيعة العمل الذى يقوم به العمال وأهل الحرف .

ففى المرسوم الملكى رأينا الفنانين أثناء مزاولتهم العمل سواء مع أستاذهم الذى كان يصور فى اللوحة كشخص رئيسى وأمامه أحد تلاميذه يتلقى التعليمات منه (لوحة ٨٩) . . . وفى نفس اللوحة رأينا الفنانين جالسين على مستويات تبعًا للدور أو الأهمية والمكانة الفنية . فى المرتبة الأولى جلس الأستاذ مع أحد تلاميذه ، يليه خطاطون مع رسامين ، ويبدو أنهم لم يكونوا بحاجة إلى توجيهات الأستاذ فكل واحد منهم انهمك فى عمله أو فى تبادل وجهة النظر مع الفنان الجالس أمامه . وفى المستوى الأرضى جلس الفنان الذى يقوم بصقل العمل وتلميعه يعمل بمفرده دون استشارة أحد .

أيضًا فى (لوحة : ٩٧) رأينا كاتبًا وفنانًا أثناء العمل ، وأيضًا فى المرسوم الملكى . . . حيث وضعت أمامهم عدة العمل من فرش ودفاتر وورق ودوايات الحبر وأقلام . . . وقد قام المصور دولت بعمل صورة شخصية لنفسه كما هو واضح فى اللوح الذى بين يديه^(١) .

وتميزت تصاوير العمال وأهل الحرف التى تمت فى مواقع العمل الطبيعية بالحياة والنشاط والحركة ، وعكست بالفعل مدى إخلاص هؤلاء الحرفيين وتفاعلهم مع العمل

(١) انظر تصاوير أخرى لمصورين أثناء العمل فردية وجماعية فى :

Amina Okada : Op. Cit., pls : 4, 67, 68, 69, 155, 164.

S. P. Verma : Op. Cit., pls : XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIV, XXXIX.

المكلفون به.. ففى (لوحة : ٨٨) رأينا العمل فى حديقة الوفاء التى أمر الإمبراطور بابر بتشييدها وملأها بالنباتات والأشجار التى وجدها فى المناطق المفتوحة حديثاً . ومما يستدعى الانتباه أنه وصفها فى مذكراته ، وأجاد بإسهاب فى وصفها . كما نراه يشرف بنفسه على أعمال الزراعة التى يقوم بها الفلاحون ويوجههم ويرشدهم إلى ما يجب زراعته وعمله.. . وجدير بالذكر أن الحداثق الحديثة الموجودة الآن فى باكستان وأفغانستان هى نفسها التى ذكرها بابر فى مذكراته^(١) .

موقع آخر من مواقع العمل الذى كان يجرى فيها العمل على قدم وساق ، كل منهمك فى أعمال البناء (انظر لوحة : ٩٤) .. بالفعل اللوحة معبرة ، وأعطينا إحساساً بأن هؤلاء العمال البنائين يقومون بالتشييد ليس فقط فى تلك الفترة البعيدة ، ولكن نرى فيها ما نراه الآن يحدث عند بناء أى مبنى .. حشد من البنائين كل واحد منهم مسئول عما يقوم به من عمل رغم المخاطر التى يمكن أن يتعرضوا لها انشغلوا فى أعمالهم لا ينظر أحدهم للآخر، ولا يستمع إلا لصوت الآلة التى بيدهم ، أو المشرف الذى يقوم بتوجيههم . كما رأينا الإمبراطور أكبر واقفاً متابعاً بنفسه لعملية بناء عتبة القصر ، ملوحاً بيده للعامل كأنه يشير عليه بعمل شىء ما يحسن أداء العمل .

ومن ضمن تصاوير العمال وأهل الحرف وجدنا تصويراً لطبيين يتباريان فى تجربة دواء يحتوى على سم قاتل على بعضهما البعض .. وإمعاناً فى الواقعية نجدهما يجربان هذا السم على نفسيهما حتى لا يتحملان وزر النتيجة والتى ربما تكون مؤسفة .. لذلك كانت التجربة على نفسيهما لعلمهما بخطورة الدواء (انظر : لوحة ٩١) .

هناك تصويرة أخرى لطبيب أثناء مزاولته العمل فنراه يقوم بزيارة مريض حيث نراه واقفاً بجوار سريريه بينما اثنان من الخدم أو معاونين يساعدون المريض على الجلوس ليتمكن الطبيب من الكشف عليه .. كما نرى الصيدلى فى مقدمة اللوحة يقوم بطحن دواء فى هاون ، وأمامه سلطانتين يبدو أنهما لوضع الدواء فى إحداهما .. اللوحة من ديوان حسن دهلوى ومؤرخة فى ١٦٠٢ - ١٦٠٣ م، وتنسب للفنان ميرزا غلام ، محفوظة فى معرض والتبر للفن فى بلتمور^(٢) .

S. R. Canly, Op. Cit., p. 104.

(١)

Amina Okada Op. Cit., p. III, pl. 120

(٢)

أيضاً نرى فى تصويره أخرى من تصاوير العمال وأهل الحرف . . طبقة السقاة الذين كانوا يقومون بجلب الماء من البرك والمستنقعات أو ربما الأنهار والآبار أو الينابيع حيث وجدت . . فقد أوضحت (لوحة : ٩٢) عملية إحضار الماء لجنكيز خان ، ولم تكن عملية سهلة . حيث رأينا السقاة بعد إحضار الماء يقومون بتنقيته من الشوائب العالقة به لأن ماء المستنقع الذى أتت منه به وحل وطين ، ولا يمكن أن يسقى بها . . لذلك رأينا حركة ونشاط دائبين للقيام بهذه العملية الشاقة التى تمت على مراحل . أولها إحضار الماء من المستنقع كما هو ، ثانياً : تمريره خلال قطعة من القماش الأبيض النظيف ، ولابد أن يكون نسيجهما ضيق جداً بحيث لا تمر من خلاله ولا ذرة طين واحدة لضمان وصوله إلى الحاكم نظيفاً . . ربما ليس الحاكم فقط ، ولكن كانت هذه العملية تتم لتوصيل هذا الماء النقى لكل أهل البلدة بدون استثناء حفاظاً على أرواحهم وصحتهم . . كما رأينا فى اللوحة أن هذه العملية تجرى مرة ثانية أمام الحاكم ثم تعبأ فى قنينات ، وتقدم له حتى يكون متأكداً من خلوها من الشوائب والأوساخ .

وقد قام بتنفيذ اللوحة أكثر من فنان ، وهم ثلاثة أحدهم قام بعمل التكوينات ، والآخر التلوين ، والثالث قام برسم الصور الشخصية ، ربما فى هذه الفترة لم يقم فنان بتنفيذ صورة بمفرده ، وذلك لصعوبة الموضوع وكثرة التكوينات والحاجة إلى ألوان متناسقة ومتنوعة دون الإحساس بالتنافر أو عدم الانسجام فى درجات الألوان ولكن بالفعل أجاد كل واحد منهم فيما قام به ، ولا نحس أن اللوحة بها نفور فى شىء على حساب الآخر .

وفى (اللوحة ٩٦) رأينا الشيخ الذى طلب منه الدعاء والتوسل إلى الله من أجل هطول الأمطار ليشرب المصريين الذين عانوا من الجفاف ، ويذكر النص أنه بالفعل هطلت الأمطار وأنقذت أهل مصر من العطش .

كما أن لوحة سعدى وهو يقوم بالوعظ أو الحديث من على المنبر للعامة الذين تجمعوا لسماع خطبته أو وعظه تعد من ضمن الأعمال التى كان يقوم بها أهل الحرف ، فسعدى ذلك الشاعر أو الواعظ الذى يقوم بوظيفة توعية الناس وإرشادهم إلى أمور دينهم الحنيف وهى وظيفة سامية لا تقل أهمية عن القيام بالبناء أو الفلاحة أو التطبيب ، والدليل على ذلك الإنصات الواضح من الواقفين لدرجة إنزعاجهم حينما حاول واحد من الجمهور

الواقف إزعاجه أو التشويش عليه فهموا للإمساك به قبل أن يصل للشاعر سعدى (انظر لوحة ٩٥) .

أيضاً (اللوحة ٩٠) نرى فيها أستاذ الموسيقى الذى يلحن تلاميذه الجالسين حوله درساً فى فنون العزف على الآلات المختلفة فى قاعة مخصصة لهذا الفن الراقى .

أما اللوحة الأخيرة فهى تمثل مغسلة دار الخلافة لشاه جيهان أغا(*) ، وعلمنا منها الطقوس التى كانت تجرى أثناء غسل الميت ، ومن هم القائمون بهذه المهمة (فرقة الطوائف) ، الملابس التى كانوا يرتدونها وتمثل زياً خاصاً بهم ، ومما تتكون هذه الدار واشتمالها على مسبحة تستخدم لغسل الموتى ، وربما قاعة استقبال المعزيين فى الميت .

انظر أيضاً (اللوحة ٩٣) وهى تمثل جنازة أباقاخان الذى وضع فى تابوت وفوقه عمامته لأنه من رجال البلاط المهمين ونرى أيضاً الندابات فى أعلى اللوحة يقمن بالنحيب والصراخ مع سيدات الحرم ملك حزناً على المتوفى .

على أية حال تنوعت تصاوير العمال وأهل الحرف ، وهناك بالتأكيد نوعيات أخرى من الحرف التى كان يقوم بها العامة أكثر من ذلك بكثير . . لكن راعيت عند اختيار هذه المجموعة أن تكون فى المقام الأول متنوعة وشاملة لأكثر من مهنة ، وبمنظرة سريعة لما هو معروض سنجد من أهل الحرف : الفلاحون أثناء العمل فى حديقة الوفاء والأشجار التى قاموا بزراعتها (البرتقال ، الرمان ، الليمون) ، ثم الفنانون فى الرسم الملكى ومعهم الخطاطين والمزوقين . . أيضاً الطبيب أثناء العمل ومعه الصيدلى أو ربما كان الطبيب شخصياً يقوم بإعداد الدواء بنفسه دون الاعتماد على أحد . وأستاذ الموسيقى الذى جلس مع تلاميذه فى قاعة مهينة لدراسة هذا الفن الراقى .

كذلك السقاة وهم يحضرون الماء ثم يقومون بتنقيته من الوحل والطين وتعبئته فى قنينات ثم تقديمها للشرب . وتوصلنا إلى أنه كان لهم زياً خاصاً ، ويتكون من قميص صغير بأكمام قصيرة يقومون بعقده مع الحزام الملتف حول الوسط ، كما كان لهم عمامة ذات ريش تلبس على الرأس وتغطى الشعر تماماً حتى لا يسقط فى الماء المعد للتقديم .

(*) متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة - لوحة رقم : ١٧٤٠ تنشر لأول مرة فى :

رجب سيد أحمد المهر : مدارس التصوير الإسلامى فى إيران والهند منذ القرن ١٠ هـ / ١٦ م وحتى منتصف القرن ١٦ هـ / ١٨ م فى ضوء مجموعة متحف كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، رسالة ماجستير - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٩٩ م .

ومن الحرف الأخرى البنائون الذين رأيَناهم يقومون بأكثر من عمل ، وكل واحد منهم مسئول عما يقوم به من عمل مثل : غربلة الرمل ، تكسير الحجارة ، نجارة الخشب ، تركيب البلاط والعتبات ، ولا تقل حرفة نقل هذه المواد المستخدمة في البناء أهمية عن الذين يقومون بالتنفيذ . . ولا بد أن هناك ضمن الواقفين للإشراف على العمل مهندسين في الموقع للتوجيه والإرشاد .

وأخيراً فرقة الطوائف الذين رأيَناهم في مغسلة دار الخلافة ويقومون بتأدية الطقوس التي كانت متبعة في تلك الفترة بالإضافة إلى المغسلين الذين يعملون في المغسلة لغسل الميت قبل إجراء الطقوس عليه ، والندابات اللاتي يقمن بالعويل والصراخ في قاعة الحريم .

وكما ذكرت كان هناك تنوع هائل ووظائف مختلفة ألقت الضوء على أهل الحرف والعمال الذين ساهموا في بناء الإمبراطورية المغولية في الهند ، ولذلك كرمهم الأباطرة ، وسمحوا لهم بأن تكون تصاويرهم ضمن ألبوماتهم التي تؤرخ لحياتهم الخاصة والعامة .

لوحة (٨٨)

- الموضوع : بابر يشرف على بناء حديقة الحرية
 التاريخ : تصويرة من بابر نامه ، حوالى ١٥٨٩ م
 العمل : «تكوينات بشنداس : الصور الشخصية لنانها
 المادة : ألوان مائية على الورق
 المقاسات : ١٤,٤ × ٢١,٩ سم
 الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن
 IM. 276-1913.
 المراجع : (صفحة ١)
 Amina Okada, Op,Cit., pl. 188.
 S. P. Varma : Op. Cit., p. 383, pl V. (صفحتان) .
 See also under Bishandas , C. V., p. 111, min. 1
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

كان الأباطرة مولعين بالمناظر الطبيعية الجميلة والحياة النباتية والحيوانية التى رأوها لأول مرة عند فتحهم الهند فى أواسط آسيا وشمال الهند ووسطها لذلك اهتموا ببناء قصورهم وتضمينها الحدائق الغناء الواسعة التى تضم زهوراً وأشجاراً جميلة تثمر فواكه وخضار مثل شجر الرمان والبرتقال والليمون بما يبعث روائح عطرة جميلة . . كما يشاع أن الحدائق الجميلة التى نشاهدها فى باكستان وأفغانستان الحديثة هى نفسها التى شيدها بابر ووصفها فى مذكراته^(١) .

مثل ما نشاهد لم يكتف الإمبراطور بالأمر ببناء الحديقة ، بل وقف بنفسه يوجه العمال والفلاحين مشيراً بيده بما يجب أن يفعلونه ويقومون بتنظيمه . . بينما يقوم العمال بتنفيذ ما يأمر به على الفور ويبددهم آلاتهم الزراعية .

قسمت الحديقة التى تلى المدخل مباشرة إلى أربعة أحواض مستطيلة زرعت بالورود والأزهار الجميلة بينما الأشجار المختلفة زرعت حول هذه الأحواض وتالية لسور الحديقة من كل جانب . كما نرى فى مقدمة اللوحة جهة اليمين فى الصفحة الأولى حوض ماء وبه مجرى مائى فتح ليكون متصلاً بالأحواض المزروعة ليملأها بالماء .

S. R. Canly, Op. Cit., p. 104.

(١)

سمى بابر الحديقة بـ «حديقة الوفاء» ربما وفاءً لعائلته وجده الأكبر تيمور الذى ورث عنه حبه للفتح وتأسيس الإمبراطورية الجديدة فى الهند أو وفاءً وتقديرًا لله تعالى على تمكينه من الفتح المغولى للهند كمؤسس لأول إمبراطورية مغولية على أية حال تعبر اللوحة بشدة عما أراد بابر أن يقول ورأينا منه من فئات الشعب أثناء العمل المصنى والشاق لتنفيذ أوامر الإمبراطور. فنرى أحدهم يقوم ببذر البذور، وآخر يتابع الماء الذى يروى الأرض، وثالث قد أمسك بيده فأسًا يحول به الطين ليغذى الزرع، ورابع يتحدث مع بابر وييده لوح من الخوص ربما يستخدم لغرض ما فى الزراعة حيث يشير الإمبراطور بيده إلى الرجل ليضعه فى مكان ما.

خلف الإمبراطور وعند الركن الغربى للحديقة وقف رجال البلاط والحاشية يتابعون هذا الحدث المهم. وخلف أسوار وباب المدخل وقف الخدم والسياس مع أحصنتهم ينتظرون انتهاء الزيارة.

اللوحة بتكويناتها الجميلة لبشنداس أما الصور الشخصية فهى لنانها أسلوبها هندى خالص وألقى الضوء على بعض أنواع الفاكهة والخضار التى كانت تزرع فى تلك الفترة (البرتقال - الليمون - الرمان) وفى هذه المنطقة.

يلف حول الحديقة سور عال من كل جانب لحمايتها من اللصوص وقطاع الطرق، كما كان هناك من يحرسها ويرعاها أثناء الليل.

وفى خلفية اللوحة نرى فى الجانب الأيسر خلف السور من الخارج تلالاً ومرتفعات تتجه إلى أعلى تتخللها بعض أغصان الأشجار وقفت عليها طيور كما برز من بين التلال ظبى جميل وقف يشاهد المنظر ونرى السماء من خلال الأشجار والتلال تطير فيها العصافير والحمام وبها بعض ظلال وتهشيرات بالألوان الفاتحة والغامقة.

هذا المجهود الفنى الرائع ربما يمثل العمل الأول لفنان بشنداس الذى أعطانا إحساساً قوياً بدرايته بالتكوينات وأدق التفاصيل عندما نفذ لوحة كهذه توضح اهتمام أول إمبراطور مغولى فى الهند برغم انشغاله بالفتوحات وتأسيس الإمبراطورية كان لديه وقت للتشيد والبناء وتجميل الإمبراطورية كما بينت لنا طرق الفلاحة والزرع ومن ثم القائمين على هذا العمل الذى كان مخططاً ومدروساً بعناية فائقة(*).

(*) انظر تصاوير شملت حدائق ومنتزهات توضح مدى عناية الأباطرة بالطبيعة والجمال وتضمن قصورهم تلك الحدائق المشيدة بعناية، (كتالوج اللوحات : ٢ ، ٩ ، ٣٩ ، ٦١).

لوحة (٨٩)

الموضوع : مصورون وخطاطون أثناء العمل فى الكتاب خانة
التاريخ : صفحة من مخطوط أخلاقى ناصرى لناصر الدين تولى حوالى ١٥٩٠-
١٥٩٥ م .

العمل : نقش على الهامش السفلى Soginu سجنو أو Saha ساحو
المادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٢١ × ١٠,٥ سم (الصورة) ٢٣,٩ × ١٤ سم (الصفحة)

الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغان الخاصة Ms, 39 fol 196a

المراجع : Amina Okada, Op. Cit., pl. 3

S. R. Canly, Op, Cit., pl. 39.

اللوحة تعبر عن نفسها - ورشة عمل حقيقية نرى فيها المعلم أو الأستاذ وطلبتة أو المتدربين أو باقى المساعدين له فى العمل . . يجلسون على مستويات حسب أهميتهم أو الدور الذى يقومون به . . فى المستوى الأول جلس الأستاذ وطالب أو متدرب وخادم يقوم بالتهوية لهما . فى المستوى الثانى أو الأوسط جلس الكتبة والمصورون منهمكين فى العمل وتبادل وجهات النظر . فى المستوى الأخير أو على الأرضية نرى المجلد أو المذهب وهى وظيفة لا تقل أهمية عن الوظائف التى ذكرت سابقاً . . وثلاثة من الحرس أو هم موظفين فى الرسم ويتظرون دورهم أو معاونين فى العمل .

يمثل المكان المصور قاعة فخمة من قاعات المكتبة أو الرسم الملكى جلس فى مستواها الأعلى الأستاذ ويبدو ذلك من هيئته الفخمة وإشارة يده التى تدل على أنه يوجه المتدرب أو الطالب الجالس أمامه واضعاً لوحة مثبتة بها ورقة على ركبته بينما يمسك بيده اليمنى فرشاة يهم بالرسم بها بناءً على تعليمات أستاذه ، وبينهما على الأرض وضعت مستلزمات العمل : علبة الفرش ، دوايات الحبر والألوان ، صحن خلط الألوان وإعدادها للاستعمال . . فى المستوى التالى الأقل ارتفاعاً جلس الكتبة والمصورون . فنرى ثلاثتهم أثناء العمل ، اثنان متقابلان فى المقدمة الجالس على اليمين مصور بين يديه لوح يسند على ركبته واضعاً يديه الاثنتين على الورقة يرسم باليمين ويسند باليسرى ، والآخر أمامه واضعاً دفترًا مفتوحاً على صفحة بيضاء على ركبته اليسرى ويسند دفتره بيده اليسرى ، بينما يده اليمنى تغمس الريشة

أو القلم فى دواة الحبر استعداداً لتنفيذ العمل ، يتحدثان معاً فى أمور العمل الذى بين أيديهم وفى الخلف جلس تلميذ صغير وهو أيضاً رسام لأنه يضع اللوح على يديه اليسرى ونرى على الصفحة إسكتش لصورة شخصية ربما رسم أولى له شخصياً أو لأحد الجالسين أثناء العمل .

فى مقدمة اللوحة وفى الركن الأيمن بالتحديد نرى المجلد أو المذهب وقد جلس يعمل واضعاً ورقته على لوح كبير ربما لعمل مقاسات على الجلد أو الورق المقوى الذى يستخدمه فى التجليد وهذه وظيفة تحتاج لتركيز ودقة شديدين وهذا ما رأيناه على وجه الرجل المنهمك فى العمل وقد رفع كفيه عالياً وربما يقوم الرجل بصقل وتلميع الصفحة التى تصل إليه وإعدادها للوضع فى الألبوم ولذلك وضع فى المقدمة لأنه يمثل المرحلة الأخيرة فى إعداد الصورة .

«عمل ساحنو أو ساچنو» وهذا النقش موجود أسفل الإطار السفلى جهة اليسار . . . بالنسبة لأعماله الأخرى لم نرى توقيعه على تصاوير أخرى إلا أن Beach يرى أنه كان له تصويرة فى مخطوط تيمور نامه فى ١٥٨ وربما المصور نفسه الذى قام بعمل هذه التصويرة^(١) .

(١) Beach, M. C. The Imperial Image : Painting for the Mughal court, Freer Gallery of Art (١) Washington 1981, p. 218.

لوحة (٩٠)

الموضوع : سهرة موسيقية (أو أستاذ موسيقى وتلاميذه)
التاريخ : مغولى هندی ، صفحة من أخلاقی ناصری لناصر الدین توسی ۱۵۹۰-
۱۵۹۵

المادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق
المقاسات : ۲۳,۹ × ۱۲,۱ سم (الصفحة) ۲۱ × ۱۲,۳ سم (الصورة)
الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة
المراجع : S. R. Canly, Op, Cit., pl. 92, p. 124-125.

اللوحة ترجمة للنص المنقوش عليها حيث يتحدث عن الأخلاق وفضائلها والمساواة التي تتضح في أجل معانيها في منظر الأستاذ الجالس أمام تلاميذه يعلمهم الموسيقى على آلاتهم المختلفة بنغمات تنقي النفس من الحقد والضغينة ، وتنشر العدالة بينهم .

رسم الأستاذ بحجم أكبر من خدمه وتلاميذه كعنصر رئيسي في اللوحة بيده كتاب وحوله كتب أخرى على الأرض أو ربما نوت موسيقية يعلم منها التلاميذ . أمامه جلس ضارب على العود بجواره عازف رباب ، وآخر ينفخ في الناي .

يتقدم المقعد الجالس عليه الأستاذ وفي الوسط منضدة عليها قنينات شراب وحولها أواني طعام مغطاة بالإضافة إلى ما يحمله الخادم من طعام ويتجه لتقديمه للجالسين . . يتوسط مقدمة اللوحة بحيرة مربعة الشكل يسبح فيها بط زيادة في شاعرية اللوحة ورقتها .

أما الخلفية فنرى فيها ايوان ، يتوسط جداره المواجه للمقدمة باب فتحت منه ضلفة واحدة وفي الجوانب نوافذ علوية وسفلية مغلقة وربما كانت مجرد زخرفة في الجدران . أما الجدران العلوية بها نقوش زخرفت بأواني وقنينات مختلفة الأشكال والأحجام لإضفاء جو من الشاعرية والرومانسية على الأماكن التي كانت تطول فيها الجلسات ويقام فيها أنشطة مثل الموسيقى ، والرسم وما يتبعه من أعمال أخرى مثل التزيين والزخرفة . وربما كانت هذه الكوات لها تأثير على صدى أو رجح الصوت بالنسبة لبعض الآلات وتؤدي وظيفة السماعات التي تجسم الصوت في وقتنا الحالي .

ليس هناك ما يدل على منفذ هذا العمل ومن الصعب نسبته لأى من الفنانين ، خاصة أن مخطوط أخلاقى ناصرى كان يتضمن أفكاراً أخلاقية وفلسفية يمكن توضيحها بالصورة لذلك فلا بد أن ينسب لأحد فناني مرسوم أكبر الأوائل حيث اعتبر هؤلاء الفنانين ووجدوا فى مثل هذه الموضوعات مجالاً واسعاً لإظهار فنهم وإنتاج تصاوير غير مألوفة ويمثل مناظر داخلية وأخيراً هى ترجمة واضحة للنص المنقوش (*) .

(*) انظر الكتالوج لوحة ٨٩ من نفس المخطوط .

لوحة (٩١)

الموضوع : أحد الأطباء يقتل آخر (أو طبيبان متنافسان)

التاريخ : من خمسة نظامى ، ١٥٩٥ م .

العمل : توقيع مسكين

المادة : ألوان مائية على الورق

المقاسات : ١٠,٩ × ١٧,٥ سم

الحفظ : المكتبة البريطانية ، لندن M. Or. 12208. fol 23 V

المراجع : Amina Okada, Op,Cit., pl. 143.

S. R. Verma : Op, Cit., (see Abul Hasean C. V.) p. 289. min. 21.

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر

نرى فى اللوحة طبيين أثناء العمل حيث يجربان على بعضهما البعض نوعاً من أنواع السموم الفتاك . يبدو الطبيب الجالس على يمين اللوحة ، جلس ينتظر نتيجة السم الذى أعطاه لزميله الجالس فى الجهة المقابلة له ، يبدو عليه الإعياء الشديد من قوة الدواء الذى أخذه وربما يؤدى إلى وفاته .

جلس باقى الأتباع من حولهما يتابعان أثر هذا الدواء الفتاك على الطبيب ، فجلس أحدهم يسنده من الخلف ويحاول أن يجعله يستريح على صدره حيث لعب السم به وأصابه بالإعياء ، وآخر خلفه يبدو من ملامحه مندهشاً ومستغرباً ما يحدث ثم شاب صغير نسبياً وضع يديه على صدره من هول المفاجأة وأربعة آخرين جلسوا فى المقدمة ظهرهم لنا وتعيراتهم وحركات أيديهم تدل على الدهشة والحزن لما حدث ولا يمكن الرجوع فيه .

أيضاً جلس خلف الطبيب المجرب - جهة اليمين - أتباع آخريين أيضاً منهم من وضع يده على فمه ، وآخر وضع إصبعه فى فمه وأخير فتح عينيه ليتحقق مما يحدث . . بينما الطبيب جلس غير منفعل بما يحدث لأنه هو وحده الذى يعلم مدى فداحته . أمامه كتاب وبينه وبين الطبيب الآخر قنينة الدواء . أيضاً بجوار الطبيب الآخر كتاب طب آخر مقفول .

اللوحة تحمل توقيع مسكين . وأيضاً قيامه بنسخ صورة منقولة من المنحوتات الأوروبية حيث نرى على الجدران فى خلفية اللوحة تصاوير شخصية لملائكة ورهبان . وخاصة اللوحة الموجودة على الجدار السفلى وهى للست ماثيو مع ملاك يساعدها فى الكتابة ، ورأينا نفس

اللوحة فى تصويره أخرى من عمل كيوداس^(١) ، وهذا يدل على أن المصورين أمثال مسكين، كيوداس، مانوهر ، وبسوان . وهؤلاء الفنانين يحلوا لدى الإمبراطور أكبر عندما كان قصره فى لاهور ولا بد أن هذا القصر امتلأت جدرانه بتصاوير أوروبية ، وهى التى نسخها الفنانون فى رسومهم^(٢) .

على أية حال هناك فى اللوحة تكوينات أوروبية أخرى مثل الستائر المتدلية أعلى وحول الجدران المرسوم عليها مناظر أوروبية ، كذلك الأعمدة التى تتقدمها ، والكرانيش التى تعلو القاعة ذات الجدران المرسومة ، أيضاً تحديدات الملابس وبصفة عامة الموضوع والشكل العام للصورة .

S. P. Verma., Op. Cit., See Under Kusudas C. V. , p. 212, min. 2 .

(١)

Amina Okada., Op. Cit., p. 133. .

(٢)

لوحة (٩٢)

الموضوع : چنكيز خان يشرب ماء مطهر من الطين (الوحد) من مستنقعات البلجون

Baljun

التاريخ : مدرسة مغولية هندية من مخطوط جامع التواريخ - ١٥٩٦م

العمل : تكوينات لال ، تلوين چاچوان الكبير ، الصور الشخصية للمادهو

المادة : ألوان مائية على الورق

الحفظ : مخطوط جامع التواريخ

النشر : لم تنشر من قبل .

نرى فى اللوحة عمال وسقاة أثناء العمل يحاولون إحضار ماء نقى من مستنقع ملئ بالوحد والطين حيث كان يعسكر چنكيز خان بقواته بالقرب من منطقة Baljun .

يبدو أن العملية شاقة ليست سهلة حيث شعر القائد چنكيز خان بالعطش فأمر أتباعه بإحضار ماء للشرب . . ومن ثم بدأت عملية البحث ومحاولة تنقية هذا الماء مما علق به من أوساخ . ففى مقدمة اللوحة نرى مجموعة من الرجال بجوار المستنقع أحدهم معه قنينة وكوب يقوم بنقل الماء لآخرين معهم قطع قماش بيضاء نظيفة وأوانى تحتها ، يقومون بوضع الماء داخل القماش وربطها جيداً من أعلى ثم ينزل الماء ببطء من خلال النسيج الضيق لهذا القماش بينما تعلق للأوساخ فى الجزء الداخلى ثم ينقل الماء المصفى إلى قنينات الشراب النظيفة ، ويبدو أن عملية تصفية الماء من الشوائب كانت تتم أكثر من مرة ، يقوم بالمرحلة الأولى هؤلاء الرجال القريين من المستنقع ثم هناك أمام چنكيزخان تتم العملية نفسها للمرة الثانية حيث رأينا رجل جالس بجوار الخيمة أمامه منضدة تعلو الأرض وضع عليها سلطانية واسعة ، ويمسك هو بكلتا يديه قماشة بيضاء نظيفة يمر خلالها الماء للمرة الثانية وربما الثالثة للتأكد من خلوه ونظافته من أى شوائب قبل تعبئته فى القنينة التى تملأ منها الأنية التى سيشرب منها چنكيز خان ويبدو أن التعبئة تتم أمامه للتأكد من النظافة التامة . . وقف رجال البلاط والحاشية أمام وخلف الإمبراطور يتحدثون معاً ويراقبون الخدم وهم يقومون بهذه العملية الشاقة .

يبدو أن الذين يقومون بهذه العملية هم من العمال المتخصصين حيث رأيناهم يرتدون أزياء مختلفة عن أتباع الملك فالجلباب مرفوع ومثبت فى الحزام المعقود عند الوسط وتحتة

سروال داخل البوت الذى يصل إلى الركبتين . كذلك غطاء الرأس حيث كان بعضهم يرتدى عمامات تخرج منها ريشة بالوسط ومجموعة من الريش تغطى الرأس كله ويتدلى الطرف على الظهر قليلاً .

هناك مجموعة من الخيام الفخمة . . نرى فى الخيمة الرئيسية چنكيز خان جالساً على سجادة وظهره مستنداً على وسادة ضخمة . . صفحة أخرى فى الجانب الأيمن من اللوحة جلس بها المشرف على عملية تنقية الماء لأنه كان يرتدى نفس العمامة الغريبة كما يقدم له الماء فى مرحلته الأولى ليقوم بتجربته قبل أن يقدم للملك . تكوينات اللوحة للفنان لال ونرى أنها مزدحمة حيث احتلت الجانب الأيمن للوحة من المقدمة للمؤخرة . . بين تلك الخيام نرى حصانين يحتسيان الماء ، وخلف خيمة المشرف على جلب الماء نرى رأس جملين متبهرين للحرس الذى يقدم الماء لچنكيز خان ، أيضاً تلال تتخللها أغصان وحشائش وأشجار تحمل أوراقاً تفصل بين خيمة العمل وتلك الجالس تحتها چنكيز خان . . كما رسم لال فى خلفية اللوحة وأقصى الركن الأيسر مبانى معمارية تنتهى بقباب مستديرة وأخرى مسننة يتقدمها تل أخضر ويعلوه شجرتان ضخمتان . .

ثم ملأ أعلى اللوحة باللون الأزرق السماوى مع بعض تهشيرات غامقة فى بعض الأجزاء .

الألوان التى نفذها چاچوان الكبير واقعية ومتنوعة وتوزيعها داخل اللوحة جيد رغم عدم معرفتنا به كفنان إلا من خلال هذه اللوحة .

الصور الشخصية لمادهو ، يبدو أنه من الفنانين المبكرين جداً الذين عملوا فى بلاط أكبر ، وله أعمال فى الرزنامة كمصور بورتريهات بالإضافة إلى أعمال مشتركة قام بعمل الرسوم الشخصية والتلوين^(١) . . وهذه اللوحة كما ذكرنا قام فيها بعمل الصورة الشخصية التى نرى بوضوح أنها متميزة ومتفوقة حيث عبر الفنان عن الموضوع المصور بحساسية بالغة وحركة ونشاط دائبين فجعلنا نعيش الموضوع بحيوية وطاقة واقعية وكأن بالفعل عملية جلب الماء وتنقيته من الشوائب كانت تتم بإشراف رأس الدولة ويقوم بنفسه بمتابعة عماله وتجريب الماء قبل أن يصل للمدينة .

S. P. Verma., Op. Cit., See Under Madham C. V. , p 234.

(١)

لوحة (٩٣)

الموضوع : حداد لوفاة أبقاخان
 التاريخ : مغولي هندي ، من مخطوط جامع التواريخ ١٥٩٦
 العمل : رسم ميكاند ، عمل بانواري خان (الكبير) حسب النقش
 المادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر
 المقاسات : ٢٤,٥ × ٣٦,٦ سم (الصفحة) ٦ × ٣٠ × ٢٠ سم (الصورة)
 الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة
 المراجع : S. R. Verma : Op, Cit., pl 90.

تمثل اللوحة جنازة أبقاخان ، ربما أحد العسكريين المتوفين أو من رجال البلاط ، لذلك كانت جنازته مهمة كى تسجل أحداثها تكريماً له .

يتوسط التابوت اللوحة وهو مغطى بالقماش القطيفة الموزعة عليه زخارف نباتية كما وضعت عمامة المتوفى فوق التابوت مما يدل على أهميته فى العائلة . وقف باقى الرجال حول التابوت من كل جانب يتحبون ويبدو عليهم شدة التأثر . . . كما نرى عند المدخل من الداخل والخارج رجال يرتدون عمامات ذات ريش يخرج منها من أعلى ، وربما يمثلون طائفة المغسلين أو الحانوتية الذين جاءوا لحمل النعش . . . عند المدخل وقف الحارس يوجه الأتباع الذين حملوا الطعام فى صحنون كبيرة يريدون توصيلها للداخل ولكنه منعهم نظراً للحزن المخيم على المكان والذي يتبعه الصوم عن الطعام .

أعلى اللوحة وبالتحديد فى قاعات الحريم نرى الندابات وسيدات العائلة ينوحن ويبكين على المتوفى . . . وكلها تكوينات رأيناها من قبل فى الألبومات التيمورية^(١) . . . لكن تقسيم المنظر إلى مستويات يتقدمها البوابة والحارس والأتباع ، ثم يتوسطها العنصر الرئيسى وهو النعش ورجال البيت وزملاء المتوفى وطائفة الحانوتية ، وأخيراً المستوى الأخير العلوى المخصص للحريم وإظهار عواطفهم الجياشة ، بالإضافة إلى غلبة الطابع الإسلامى على الجنازة رغم أن المتوفى بوذى كل ذلك ينطبق مع تصاوير مخطوط أكبرى منذ ١٥٩٠ م . . . وتنطبق على تصويرة لجنازة أخرى ربما سيدة ترجع لنفس المخطوط^(٢) .

S. R. Canly, Op. Cit., p. 122.

(١)

Martin, F. R., Op. Cit., London 1912, pl. 216.

(٢)

اللوحة عمل مشترك لمكند وبنائورى كلان حيث وجد النقش تحت الإطار السفلى جهة اليمين ، وتدل الصور الشخصية والتكوينات ، والحركات والانفعالات النفسية وتقسيم اللوحة إلى مستويات ، والخلفيات المعمارية على إمكانيات عالية للفنانين ومقدرة فنية فى تمثيل جنازة لتوفى ونقل الإحساس بالحزن والأسف .

لوحة (٩٤)

الموضوع : أكبر يشرف على أعمال بناء فى فتح بور سكرى
 التاريخ : مغولى هندى ، أكبر نامه ١٥٥٦-١٦٠٥
 العمل : تكوينات نلسى ، تلوين باندى ، صور شخصية مادهو الصغير (حسب
 النقش الموجود تحت الإطار السفلى)
 المادة : ألوان مائية على الورق

الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن Is, 2 - 1896, no. 117, pl. 91
 المراجع : S. R. Verma : Op, Cit., pl IX. See Also under Tulai C.V., Min 31,
 Madhar Khnard C. V. min 14, Bandi C.V. min. 5.

نرى فى اللوحة موقع بناء على الطبيعة حيث البنائين والنجارين والحمالين ، وهم
 يجدون ويجتهدون فى بناء ربما قصر الخلافة فى فتح بورسكرى بعد أن يتم لأكبر الفتح العظيم .

الإمبراطور أكبر يشرف بنفسه على أعمال البناء ، فنراه فى أعلى اللوحة يتحدث مع
 العامل الذى يقوم بتثبيت عتب المبنى بأزميله ومسماره الصلب ، بينما وقف خلف أكبر اثنان
 من الخدم أحدهما يظله بمظلة والآخر يهوى له .

على سقالة عالية نرى العمال يصعدون ويهبطون حاملين مواد البناء المختلفة : الرمل ،
 الأسمنت ، الطوب والحجارة . . بينما وقف العمال الآخرون أعلى البناء ، بعضهم يتلقى
 هذه المواد لتحويلها إلى القائمين بتركيبها وتثبيتها فى مواضعها الحقيقية .

ونراهم جالسين فى المستوى الثانى من المبنى جهة اليسار أحدهما يقوم بتركيب درجات
 السلم من الداخل . . والآخر يجلس من الخارج يقوم بتثبيتها فى الجهة الأخرى بينهما
 وقفت امرأة تقوم بعملية المناولة لما يطلبونه من مواد لتثبيتها أسفل المبنى وعلى الأرضية نرى
 الأعمدة المثبت عليها السقالة التى تستعمل للصعود والهبوط لنقل مواد وعدد البناء المختلفة .
 وبجوارها مجموعة أخرى من العمال يؤدون مهام أخرى مثل عجن أو خلط المادة التى
 تستخدم فى لصق الطوب مع بعضه البعض وهى فى الغالب من الحصى أو الرمل والأسمنت
 والماء فيقف الرجل المشغول عن ذلك وسط تل من هذه المواد المخلوطة ويقوم بتعبئة طبق
 لعمال يقوم بتوصيله إلى الآخر من الجالسين أعلى . . حول هذا الرجل تجلس سيدتان

إحداهما تقوم بتفتيت الأحجار لاستعمالها فى الخلطة ، والأخرى تقوم بغربلة هذه المواد لتكون خالية من الشوائب أمامها جلس رجل القرفصاء يقوم برص الطوب فى طبق تمهيداً لنقله لأعلى .

فى مقدمة الصورة رجل معه منخل مثبت على عصائتين طويلتين يقوم أيضاً بغربلة مواد البناء من الأوساخ .

فى المقدمة الأمامية جلس رجال أمامهم ألواح خشبية كبيرة ربما كانت أبواب أو نوافذ القصر يقومون بالدق عليها أو عمل ثقوب فيها ، كما نشاهد رجل آخر يثبت لوح خشبى على الثقالة وخلفه آخر أيضاً يدق على لوح خشبى .

وبين العمال البنائين هنا وهناك وقف رجال يشرفون عليهم ويوجهونهم للعمل بهمة ونشاط أما باقى رجال البلاط الذين أتوا مع أكبر نراهم جانب اللوحة الأيمن مصطفىين بينهم اثنان يحمل كل واحد منهما باراً على يده . ونرى بقرتان أو ثلاثة مسك لجامهم سايس ويقف معهم عند الركن الأيسر السفلى للوحة وهو يتحدث مع الرجال الذين جلسوا فى مقدمة اللوحة يثبتون مسامير طويلة فى ألواح الأخشاب التى أمامهم .

يتضح أن هذه الأعمال التى يقوم بها مجموعة البنائين والنجارين هى النهائية فى القصر حيث إنها تتم فى الخارج ونرى القصر من الداخل مكتملاً بزخارفه وكرانيشه وشبابيكه . لذلك كان أكبر هناك ليضع لمساته وتوجيهاته الأخيرة حتى يكتمل البناء مثل ما أراد .

اشترك فى عمل اللوحة ثلاثة فنانين أجاد كل واحد منهم فيما تخصص فيه من أعمال لذلك كانت اللوحة حية وواقعية وأعطينا الشعور بأننا فعلاً فى موقع عمل نشيط وحيوى كما لم ينس الفنان ماد هو الصغير أن يشترك النساء فى بعض الأعمال التى تتناسب مع طبيعتهم الدقيقة مثل غربلة مواد البناء من خلال المنخل الشيك أو تفتيت الأحجار إلى أجزاء صغيرة ، أو أعمال المناولة حيث السيدة المرسومة أعلى اللوحة تناول العمال الطوب المستعمل فى درجات السلم .

على أية حال اللوحة نقل حى وضريح لموقع عمل فى بناء قصر أو مبنى ألقى الضوء على مراحل البناء المختلفة والقائمين على العمل والمشرفين عليهم والمساعدين لهم وبينهم سيدات والآلات والأدوات المستعملة ، علاوة على ذلك وجود الإمبراطور الذى يشرف بنفسه على العمل متحدثاً مع كل عامل على حدة .

لوحة (٩٥)

- الموضوع : سعدى خطيباً (واعظاً)
 التاريخ : مدرسة مغولية ، صفحة من بستان سعدى ، حوالى ١٩١١ م
 العمل : تنسب لمسكين
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق
 المقاسات : ١١,٣ × ١٦ سم
 الحفظ : جولستان CPNA متحف فيليب للفن ، فلادلفيا
 النشر : لم تنشر من قبل .

نرى فى اللوحة الشاعر سعدى واقفاً أعلى منبر مكشوف موضوع فى حديقة وحوله وقف رجال من عامة الشعب جاءوا طلباً للموعظة أو سماع خطبته .

وقف سعدى على الدرجة الثانية للسلم الموضوع داخل المنبر الخشبى يرتدى جلباباً طويلاً ذا أكمام طويلة تحته قميص وفى وسطه حزام أبيض يتدلى حتى ركبتيه ، حافى القدمين يبدو من حركات يديه الانفعال والحدة فى الكلام الموجه إلى جمهور العامة الواقفين فى الجهة اليسرى للوحة أو على يمين سعدى . وهم بالتالى منفعلين وينصتون له ويحركون أيديهم غضباً واستغراباً من كلامه .

فى المقدمة وفى اليسار رجل يجرى خلف آخر يده ممدودتان للأمام والآخر يهرول مسرعاً لدرجة أن عباءته تطايرت منه وانخلعت من يديه فلم نعد نرى كفيه .

على الجانب الأيمن جمهور آخر من الناس يتحدثون إلى بعضهم البعض والبعض الآخر ينصت للواعظ الشاعر سعدى وأحدهم فى المقدمة جلس القرفصاء واضعاً يده على خده ويبدو عليه الشعور بالأسف والندم .

ملأت الزهور والأشجار الكثيفة مؤخرة ومقدمة اللوحة كما نرى فى منتصف المقدمة وخلف الإطار مباشرة جزءاً من النافورة التى توسطت الأشجار التى بدت على جانبيها .

نسبت اللوحة للفنان مسكين^(١) وذلك لأسلوب العمل فى الصور الشخصية التى تخصص وتفوق فى عملها ، أيضاً كان مصوراً بارعاً للحيوانات والطيور والنباتات ، وكان مراعيًا جيداً لقضية الكل والضوء . نلمس ذلك بوضوح فى لوحتنا هذه التى نسبت له ، وهذه النسبة موفقة وتنطبق مع أسلوبه تماماً .

S. P. Verma . Op. Cit., See under Miskin C. V. p. 287, min. 69?

(١)

لوحة (٩٦)

الموضوع : زؤل نون Su'L Nun يصلى لسقوط المطر من أجل المصريين
التاريخ : مغولى هندی (مقتطفات من سعدى) ، حوالى ١٦٠٤ م.
العمل : النقوش (عبد الرحيم الهراوى (عبر قلم) و المخطوط كله لا يحمل سوى اسم اثنين من المصورين

المادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق
المقاسات : ٤١,٩ × ٢٦,٨ سم (الصفحة) ، ٢١,٩ × ١٥,٣ سم (الصورة والنص)
الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة (صفحة ٦٢ أ)
المراجع : S. R. Canly : Op. Cit., pl. 96.
النشر : لم تأخذ حقها فى النشر .

نرى فى اللوحة شيخاً راكعاً على ركبتيه أمام مجرى مائى رافعاً يديه أمام صدره للدعاء . . من خلفه وقف الناس أيضاً رافعين أيديهم للسماء مهللين بالدعاء من أجل سقوط الأمطار لأهل مصر الذين أصابهم الجفاف من جراء قلة المياه . . وفى مقدمة اللوحة فى الركن الأيسر نرى عجوراً ضريباً يشق طريقه بعضاً من غصن شجرة يساعده شاب يقوم بشرح ما يرى من حوله من أحداث .

يحكى النص المكتوب أعلى اللوحة أن أهل مصر تعرضوا لمشكلة نقص المياه . لذلك ناشد أحد المصريين القديس زؤل نون أن يصلى من أجل هطول الأمطار لتغمر الأييار بالماء ليشرب الناس فى مصر . . وبالفعل استجاب له الشيخ وذهب لأقرب مجرى مائى ينساب من التلال وركع للصلاة والدعاء . . ثم هرب إلى مدين مسرعاً خشية ألا يستجيب لدعائه الإله واختفى ، لكن عند سماعه بسقوط الأمطار بعد عشرين يوماً ، عاد مسرعاً إلى مصر ليهنئ الشعب ببركات الدعاء التى استجاب لها الإله .

النقش كما ذكرنا لعبد الرحيم الهراوى الذى وجد اسمه منقوشاً فى افتتاحية المخطوط ، لكن المكان وتاريخ العمل وراعى العمل لم يذكر عنه أى شىء ، إلا أن الصفحة الأولى وجد عليها خاتم شاه جيهان^(١) .

بدأ العمل فى هذه المقتطفات فى مراسم أكبر لذلك فهى تحمل الكثير من أساليب

S. R. Canly, Op. Cit., p. 127.

(١)

مصورى هذه الفترة .. واستمر تجميعها فى عهد جهانجير ليتطور الأسلوب على يد جيل المصورين الجدد فى مراسم جهانجير ..

ذكر اسم اثنين فقط من المصورين على هوامش صفحتين وهما دهرام دانس وهيرناند ، ولذلك ربما كانت هذه التصويرة من عمل أحدهما فى فترة حكم أكبر حيث الخصائص الفنية للمرسم فى تلك العهد كشخصيات الفردية المميزة مثل الشيخ هنا وورائه عامة الناس .

تكوينات الصخور المرسومة بدقة وعناية وطبيعية لدرجة رسم الحيوانات البرية فقط هنا وهناك . نبع الماء المتفجر من بين الصخور وتسبح به البطات .. الأشجار التى تخللت التلال والصخور ويطير حولها الطيور الجميلة ، الألوان المعتمدة التى يغلب عليها الوردى ، الأحمر ، والبرتقالى ، والأصفر ، وأخيراً السماء المشرقة بالفرشاة مع تجمع كتل السحاب . كلها أساليب رأيناها فى أكبر نامة وتجذبنا بشدة نحو الطرز المرسومة التى غلب عليها المحافظة على الموروث .

لوحة (٩٧)

الموضوع : الكاتب عبد الرحيم أمبريان قلم والمصور دولت أثناء العمل

التاريخ : صفحة من خمسة نظامى ، حوالى ١٦١٠ م.

العمل : توقيع دولت

المادة : ألوان مائية على الورق

المقاسات : ٣٠ × ١٩,٥ سم

الحفظ : المكتبة البريطانية ، لندن Ms. Or. 12203 fol 325 b

المراجع : S. P. Verma : Op. Cit., pl. xxxlll See also under Deulat C.V. min. 8.

Amina Ckada : Op. Cit., pl. 2.

النشر : لم تأخذ حقها فى النشر

كاتب ومصور فى الرسم الملكى أثناء مزاولتهما العمل . . الكاتب هو عبد الرحيم أمبريان منهمكاً فى العمل وضع ورقته على ركبته اليمنى يكتب عليها بقلم رفيع مسكه بيده اليمنى بينما اليد اليسرى تسند الورقة ، المصدر هو دولت جلس فى مواجهة الكاتب واضعاً اللوح المرسوم عليه صورة شخصية ربما للكاتب أو له هو شخصياً ويغمس فرشته فى دواية اللون التى وضعت بجوار ركبته اليمنى .

نرى على أرضية الغرفة أدوات الرسم الموزعة هنا وهناك . دفاتر ، علبة الفرش ، دوايات الأحبار والألوان ، كتاب مفتوح على صفحة مزدوجة كتب عليها عبارات بالعرض .

هناك كتابات أخرى موزعة داخل خراطيش مختلفة الأشكال نراها على الإطار الخارجى للوحة الظاهرة خلف المصور دولت يعلوها إطارات مربعة الشكل رسمت بداخلها أوانى مختلفة الأشكال . بالإضافة إلى النص المكتوب بالفارسى ويغطى الربع الأعلى من اللوحة . غطت أرضية القاعة التى يجلس فيها الكاتب والمصور بسجاد مختلف الألوان والأحجام يغطى الأرضية الخشبية التى ترتفع قليلاً عن الأرض ويحمل سقفها عمودان خشبيان بقاعدة عريضة وبدن أسطوانى خالى من الزخارف .

اللوحة اشترك فيها كل من الكاتب عبد الرحيم أمبريان الذى قام بكتابة النقش وكذلك أضاف الأسماء التى تؤكد أن العمل له . وقام دولت بالتصوير والتلوين وذلك لأنه فنان

تخصص فى عمل البورتريهات وبصفة خاصة على الهوامش ومنذ فترة مبكرة ١٦٠٠ وظل مستمراً حتى عام ١٦٢٥ ، ومعظم أعماله محفوظة فى مكتبة شستر بيتى بوسطن وبابرونامة فى المتحف الوطنى بنيودلهى^(١) . وأسلوبه المميز فى عمل البورتريهات منذ وقت مبكر حفز جهانجير على أن يطلب منه عمل بورتريهات لمعلمى الرسم الملكى وله شخصياً أثناء العمل فى الرسم الملكى .

وخير دليل على ذلك صورته الشخصية التى رسمها ونراها بين يديه فى هذه اللوحة مما يدل على إبداعه وتميزه فى فنه .

S. R. Canly : Op. Cit., (See under : Daulat Muhammed C.V.) pp. 126-127.

(١)

لوحة (٩٨)

- الموضوع : مغسلة دار الخلافة لشاه جيهان أغا
 التاريخ : تنسب للمدرسة المغولية الهندية (نهاية القرن السابع عشر الميلادى)
 العمل : تصوير منزوعة من مخطوط مجهول
 المادة : ألوان مائية على الورق
 المقاسات : ٤٢ × ٣٠ سم
 الحفظ : متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة - رقم ١٧٤٠
 المراجع : رجب سيد أحمد المهر : مدارس التصوير الإسلامى فى إيران والهند منذ القرن (١٠هـ / ١٦م) وحتى منتصف القرن ١٦هـ / ١٨م) فى ضوء مجموعة متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة مخطوط ، رسالة ماجستير - كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩ م .

تبدأ اللوحة بالمستوى العلوى بعبارة أو فقرة كتبت بالفارسية واعتبرها الباحث الذى قام بنشر اللوحة لأول مرة^(١) ، تاريخاً حيث تقرأ «هذه الصورة زمن العمدة سليمان الكبير . ويأمر من حضر . . . ؛ فى حضرتى ومعى جراغان خان ، والأبناء من أجل تنفيذ غسل الفارس» . (انظر لوحة ٩٨ هـ تفاصيل تنشر لأول مرة) .

أما العنوان الأسمى للوحة يتضح من الكتابة الموجودة أعلى جدار يتوسط الواجهة ويقرأ «مغسلة دار الخلافة شاه جيهان أغا»^(٢) (انظر لوحة ٩٨ أ ، وتفاصيل تنشر لأول مرة) .

أسفل هذا الجدار توجد قاعة مستطيلة من الجهة اليسرى من الصورة هذه القاعة مقسمة إلى ثلاثة عقود ثلاثية الفصوص يقف تحت اثنين منها صف من الفرسان يرتدون عمامات متعددة الطيات والأحجام وقناصون وبوسطهم حزام ، كما يعلقون سيوفهم ودروعهم على جانبهم الأيسر يتقدم القاعة سور منخفض نسبياً بطول القاعة ، يتجه الفرسان بنظرهم نحو الإمبراطور (انظر لوحة ٩٨ أ ، و ، ط تفاصيل تنشر لأول مرة) .

(١) رجب سيد أحمد المهر : مدارس التصوير الإسلامى فى إيران والهند . منذ القرن (١٠هـ / ١٦م) وحتى منتصف القرن (١٦هـ / ١٨م) فى ضوء مجموعة متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة ، مخطوط ، رسالة ماجستير - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٩٩ م . ص ٢٠٦ .
 (٢) المرجع نفسه : ص ٢٠٥ .

جلس الإمبراطور شاه جيهان تحت العقد الثالث على عرش بسيط لا يحمل أى زخارف يتحدث مع أحد الفرسان الواقف أمامه ، كما وقف خلفه خادمه يحمل جراب بداخله ربما سيف الإمبراطور أو راية أعلى العقد عبارة فارسية تقرأ «صورة حضرة صاحب المكانة شاه جيهان الملك الفاتح»^(١) . (انظر لوحات ٩٨ أ ، و ، ي تفاصيل تنشر لأول مرة) .

أما القسم الأيمن كانت توجد به المسبحة أو المغسلة التى تتم فيها غسل المتوفى وهو مبنى عبارة عن برج مئمن حسب النص المكتوب أعلى البرج (انظر لوحة ٩٨ هـ ، ك تفاصيل تنشر لأول مرة) .

وقف أمام هذا البرج صف من الفرسان يتقدمهم سور منخفض نسبياً . على رؤوسهم عمامات مختلفة الأشكال والأحجام متعددة الطيات يرتدون القفطان الذى يفتح من الجانب الأيسر ، بعضهم يعلق دروعاً والبعض الآخر سيوف أو دبابيس طويلة يسندون عليها أيديهم . يتجهون جميعهم بنظرهم جهة العرش الإمبراطورى الموجود فى الجهة اليسرى من الصورة . (انظر لوحة ٩٨ أ ، هـ ، ك تفاصيل تنشر لأول مرة) .

أما المستوى الثانى من الصورة (السفلى) فيمثل المشاركين فى مراسم غسل أحد الفرسان الكبار يتقدمهم الأمير سليمان شيكوه وأخويه جاءا ممتطين حصانيهما بالإضافة إلى كبار رجال البلاط وفرق موسيقية وحملة الشماعد الطويلة (انظر لوحة ٩٨ ب ، ج ، د ، ز ، ح ، م ، ن ، س وهى تفاصيل من اللوحة تنشر لأول مرة) .

ويمكن أن نقرأ اسم الأمير وأخويه كتبت فوق رؤوسهم بالقلم الأسود الثقيل أيضاً اسم الفرقة الموسيقية التى صاحبت موكب الأمير وهى (فرقة الخان سعيد الطالع) ويبدو أنها المصاحبة له دائماً فى مواكبه واحتفالاته (لوحة ٩٨ د) .

كما توزع الفرسان يمين الموكب ويساره ووسطه بين الخيول التى يمتطيها الأمير وأخويه يرتدون نفس العمامات والقفاطين التى ذكرناها من قبل ويعلقون دروعهم وسهامهم على جانبهم الأيسر (لوحة ٩٨ ز ، ح ، م ، ن ، س) .

(١) المرجع نفسه : ص ٢٠٥ .

وفى الجهة المقابلة لهذا الموكب الضخم توجد مجموعة من النساء وهن حسب النقش من «فرق الطوائف» أى السيدات اللاتى يشتركن فى المواكب الجنائزية ربما للنحيب والعويل على الموتى ، وقد سبق أن شاهدناهم فى اللوحة ٩٣ المعنونة بـ «حداد لوفاة أبقاخان» ، وهؤلاء النسوة يرتدين زياً يكاد يكون موحداً . الرأس مغطى من منتصفه بشال يتدلى على الكتف ثم فستان طويل بوسط يتدلى منه حزام طويل ، كما يؤدين بأيديهن حركة تكاد تكون واحدة ربما يصفقن مع الموسيقى وينشدن أغنية جنائزية واحدة . (انظر لوحة ٩٨ ل تفاصيل تنشر لأول مرة) .

الفصل الرابع
تصاوير مساكن العامة والأكواخ

الفصل الرابع

تصاویر مساكن العامة والأكواخ

هذه المجموعة من التصاویر تمثل حياة العامة وسكنهم داخل منازل وأكواخ بسيطة ليس فيها من الأثاث إلا القليل ، وربما نجد الأرضية مفروشة ببسط بسيطة لا تحمل أية نقوش أو زخارف ، ألوانها إن وجدت فقط لونين أحدهما للأرضية والآخر لعمل تحديدات أو خطوط هندسية بسيطة عبارة عن مربعات أو مثلثات ، مُعينات ، دوائر أو إطارات أفقية ورأسية (انظر لوحة ٧٦) .

وبالطبع عند دراستنا لتصاویر مساكن وأكواخ العامة لم يكن يعنينا الموضوع في الصورة بقدر ما يهمنا المنزل أو الكوخ الجالس أمامه أو بداخله هؤلاء العامة من الناس ، لذلك سنعود لذكر تصاویر تم دراستها في متن الرسالة كموضوع مُختلف عن موضوع هذا الفصل ، لكنها اشتملت على صور لمنازل وأكواخ أو حتى خيام استعملت للسكنى ، هذا بالإضافة إلى المجموعة التي أختيرت لدراسة هذا الموضوع .

كما قمت بدراسة أشكال هذه المباني والمواد التي استخدمت في بنائها ، الفئات التي كانت تسكنها . ذلك لأنه كان لكل فئة أو طائفة من الناس أسلوب حياتها المختلف عن الفئات الأخرى .

فأينما الموالي والأولياء يسكنون في منازل ربما في مناطق مُعزلة أو داخل نطاق المدينة ، لكن الملاحظ أنهم كانوا يعقدون الجلسات دائماً إما خارج جدران البيت أو في الحدائق العامة التي تطل على الطريق وربما بالقرب من ديارهم (انظر لوحات ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٧) .

أيضاً رأينا الأباطرة يقومون بزيارة للنسك والزهاد أينما كانوا في الكهوف في جوف الجبال أو في الأكواخ التي كانت تُبنى أيضاً فوق التلال أو في قلبها . . ولم يكن هناك تصاویر لهؤلاء النسك والزهاد في المدن أو في القصور ، فلم نر أن إمبراطوراً أو أميراً قد قام باستدعاء أحد هؤلاء لقصره ، وإنما كانوا دائماً يذهبون إليهم ، وكان المصور يُظهرهم جالسين معهم على الصخرة التي تتقدم الكوخ أو الكهف ، وربما نرى مباني تمثل بيوت أو منازل المدينة التي تتضح من بعيد . (انظر لوحات ٥٠ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩٨) .

أما بالنسبة لأشكال هذه الكهوف فبالطبع كانت محفورة فى الصخر أو أنها بفعل الطبيعة كانت عبارة عن كوة أو حفرة واكتشفها الناسك المتعبد الذى أراد أن يختلى بنفسه بعيداً عن الآخرين مع كُتبه ، وأحياناً مع كلبه وطائره ، فيقوم بتجهيزها بما يتناسب مع خلوته البسيطة . ربما يضع بساطاً أو يفرشها بالقش وربما لا . وفى الغالب كان يضع بجواره قنينة الماء ، وربما صحن به بعض من الطعام (انظر اللوحات السابقة) .

أما الأكواخ فكانت أيضاً بسيطة فى المواد المستعملة فى بنائها وفى أشكالها الرقيقة . ففى (لوحة ٩٩) ، نرى خلف الفقيران الواقفان وباتجاه الشمال كوخ ربما خاص بهما مبنى من جذوع الخشب السميكة من كل جانب وغطى السقف بقش أو ربما بحشائش ، عند المدخل نرى خشبتان أسطوانيتان على الجانبين ربما للاستراحة عليهما ، وبجوارهما نرى ثلاث شجرات متجاورات . فى أقصى اليمين الأيسر العلوى ، فى الخلفية منازل المدينة بأشكالها البسيطة التى لا يظهر منها سوى الدور العلوى الذى تفتح فيه نوافذ من كل جانب وتعلوه قبة . تُنسب اللوحة للفنان بساون الذى أمتعنا بتصاوير الزهاد فى كثير من رسومه ، كما أن أسلوبه واضح فى رسم الفقيرين أحدهما يتقدم الآخر ، وكذلك منظر المدينة على المدى البعيد ، أيضاً واقعيته الشديدة فى رسم مساحة واسعة من الأرض خالية من أى نباتات أو أشجار أو صُخور ، ويمكن أن تُحسب له ضمن الأساليب والأفكار الجديدة التى أضافها لمدرسة التصوير المغولية فى الهند^(١) .

مجموعة أخرى من الأكواخ شاهدناها فى (لوحة ١٠٠) يتوسطهم أو يتقدمهم كوخ ذو سقف جمالونى فى جانبه الأيمن له إطار من أعلى وأسفل ومثبت فى عمود أسطوانى طويل يصله بجسم الكوخ . فى الواجهة الأمامية باب وضع أمامه قدر ضخم ربما كان يُستعمل للطبخ أو تخزين الماء . الكوخ يحيط به من الجوانب الأربعة سور منخفض جداً خلفه تظهر مجموعة أخرى من الأكواخ تتشابه مع نفس التصميم ، إلا اثنين فى الجهة اليسرى لم يتخذ السقف التصميم الجمالونى . إنما الشكل المسطح العادى ، ويحيط به سور من كل جانب متوسط الارتفاع تعلوه فستونات . فى جوانب المبنى نرى شبابيك أو فتحة الباب فهى فى الجهة الأمامية للبيت بطول ارتفاع الجدار .

أما الكوخ الذى يجلس أمامه الإمبراطور جهانجير وناسك عارى من الملابس لا يضع سوى قطعة قماش مربوطة بحبل حول وسطه ، وتُغطى منطقة البطن (لوحة ١٠١) ،

S. R. Canly: Op. Cit., pl. 79 - p. 109 .

(١)

فنشاهد ساحة صغيرة تتقدم الكوخ يجلس فيها بالكاد الإمبراطور والناسك متواجهان يتوسطهما فتحة الباب ، ويُحيط بهما سور متوسط الارتفاع يحد هذه الساحة من جانبيين بالإضافة إلى الجدار الذي يفتح به باب يؤدي للداخل الكوخ . . الجدران ربما بُنيت من الطين ، وغطيت بطلاء أسمنتي ثقيل لحد ما ، أما السقف فغطى بقش وحشائش وبعض أغصان النباتات . على المدى البعيد وبين الكوخ والأشجار العالية التي ترى في جانب الصورة الأيسر نرى منظر المدينة بمبانيها المختلفة الأشكال والأطوال والمساحات يتقدمها الطريق الذي يفصل بين الكوخ ومجموعة الأشجار المواجهة له على الجانب الآخر .

في (لوحة : ١٠٢) نرى نوعًا وشكلًا مختلفًا من الأكواخ ربما استخدم فقط للاستراحة وليس للنوم أو السكنى إلا إذا كانت حياة هؤلاء الزهاد الخالية من التعقيد أتاحت لهم النوم في الخلاء بدون أبواب تغلق عليهم تحميهم من الحيوانات المفترسة . . الكوخ مبنى من البوص والقش وفروع الأشجار والحصير . فنرى الأرضية مفروشة بالحصير المجدول ، أيضًا الخلفية عبارة عن فرعين في كل جانب مثبت بهما حصيرة تغطي الخلفية . أما الجوانب فترتفع للسقف عن طريق خمسة فروع من جذوع الشجرة جزئها السفلى مجدول بحصيرة بينما العلوى فارغ خلف الدرويش ، أو المنجم الجالس . نرى كرسياً مسنوداً على الجدار الخلفى للكوخ . في الخلفية نرى عجلات ضخمة ورجل جالس منهمك في عمل ما ، ويبدو لى أنها بثر ماء ، ويقوم هو باستخراج الماء منها .

أما (لوحة : ١٠٣) فنرى خلف الأشخاص الجالسين نوعين من الأكواخ : الأول في الركن الأيسر العلوى ، في واجهته باب مفتوح ربما يؤدي إلى غرفة أو صالة صغيرة تفتح على غرفة أخرى . يتوسط هذه الصالة جرتان (رلعتان) من الفخار ربما تستخدم في إعداد الطعام أو غلى الماء . الجدران مبنية من الأحجار الصخرية ، السقف جمالونى من الخشب الرقيق المثبت على أفرع أو جذوع أشجار مغروزة في الأرض ، وحولها أحجار أعلى سطح الأرض زيادة في التثبيت . ربما كان هذا الكوخ يخص واحداً من الجالسين أمامه فهم كما درسنا من قبل يُفضلون الجلوس في الهواء الطلق أمام ديارهم .

أما الكوخ الآخر فبدأ إلى الخلف قليلاً وأكبر حجماً واتساعاً حيث تحيط به ممرات من كل جانب قبل الدخول إليه . يحمل سقفه فروع أشجار رأسية وأفقية مثبتة في الأرض ، وتحيط بالأحجار الثقيلة بها إمعاناً في تثبيتها في الأرض . المدخل يلى الممر ونراه مقفلاً بباب خشبى يتوسط الجدار الأمامى للكوخ ، يُحيط بالمبنى من ثلاث جهات : الجانبية والخلفية سور خشبى عبارة عن ألواح أفقية مثبتة في أفرع أشجار خشبية رأسية . أما السقف فتحمله

كُلُّ الأفرعُ الخشبية الرأسية وهو جمالونى الشكل ، ربما عُمِلَ من الأسمنت والرمل نظراً لاستوائه وسُمكته الثقيل .

أما اللوحة الأخيرة فى هذه المجموعة (لوحة : ١٠٤) فهى لموسيقين يتدريان على معزوفة داخل قاعة أو غرفة فى المنزل . . الغرفة خالية من الأثاث ، كما أنهما جالسان على الأرض بدون أية بسط أو مفارش تحتهم أو حولهم . الجُدران خالية من الزخارف ، ولا نرى سوى إطارات مُستطيلة فى الجدار من أسفل خالية من أى نقوش ، ويتوسط الجدار العلوى إطار مربع الشكل خالى من أى تصاوير . يحمل السقف عمودان أسطوانيان الشكل بقواعد ورءوس تتخذ شكل رهرة اللوتس . هذه القاعة التى وصفناها سابقاً تمثل القاعة الداخلية حيث نرى العازفين جالسين خارجها أو فى القاعة التى تسبقها ، وإلى اليمين ربما باب الغرفة مقفولاً عليهما . . ربما كان هناك غرف أخرى لا نراها فى اللوحة ، ومثلث هذه القاعة المدخل أو صالة تفتح على أخرى أصغر منها ، وهذه بالتالى تفتح على غرف أخرى . .

أما اللوحة المعنونة بـ « حياة القرية فى كشمير » (لوحة : ١٠٥) فهى رغم انتمائها للتصوير المتأخر أفاده Avadh حوالى ١٧٦٠ ، إلا أنها بالتأكيد نموذج لما كانت عليه منازل القرية فى تلك الفترة ، وأيضاً الفترة التى سبقتها ، فالفترة ليست بعيدة بما يسمح بسرعة التغيير والتطور ، لذلك ضممتها للكتالوج كنموذج لمساكن القرية وحياة الناس اليومية فيها .

فى الغالب كانت تتكون المنازل من مستويين : الأرضى ويُمثل المدخل وقاعة الاستقبال أو الجلوس ، يعلوها دور أول يشمل غرف النوم فتحت فيه نوافذ من كل جانب ، السقف جمالونى ، وفى بعض المنازل نرى نصف دور ربما كان يستخدم كمخازن للبيت . وفى منازل أخرى نرى بدل السقف الجمالونى المقفول سطحاً مفتوحاً من كل جانب يعلوه قبة .

بين كل مجموعة من المنازل نرى أشجاراً وأعشاباً ونباتات مزروعة ، وطرق تفصل بينها ، أيضاً كبارى ربما للانتقال من ضفة لأخرى حيث المجارى المائية ، وتستمر المجموعات السكنية إلى خلفية اللوحة بنفس الأسلوب مجموعات يفصل بينها طرق أو مجارى مائية بُنيت بها كبارى تستخدم للسير أو مراكب للانتقال بين ضفتى المجرى المائى .

على أية حال نستخلص من الدراسة السابقة أن النساك والزهاد استخدموا الكهوف أو المغارات المحفورة فى التلال لسكنائهم . وفى تصاوير أخرى استخدموا الأكواخ البسيطة التى كانت تبنى من الحجارة المصفوفة بطريقة عشوائية فوق بعضها البعض ثم تغطى الأسقف

بالقش أو الأعشاب وأحياناً أحجار مرصوفة فوق بعضها البعض .

وهناك فئات أخرى من العامة استخدمت الأكواخ لسكنائهم مثل الأولياء والدراويش والموالي أيضاً المنجمين الجنود البسطاء حملة الأقواس والرماح . . وكانت عبارة عن مباني حجرية أو خشبية من المواد التي تحيط بهم من كل جانب ، السقوف من الأعشاب أو القش ويحملها أفرع مأخوذة من الأشجار الصلبة التي تنمو حولهم . كما كانت مواقع هذه الأكواخ خارج كردون المدينة ، ويفصل بينهما طريق . كما كانت تترك مساحة شاسعة بين الكوخ والطريق وذلك لاستخدامها في الجلوس مع زوارهم .

أما مساكن العمال والفلاحين فهي أيضاً على الطرق الخارجية للمدينة ، وكانت تبني مجموعات متجاورة كل مجموعة تبعد عن الأخرى بمسافة كبيرة زرعت فيها أشجار . . وأحياناً كانت تفصل بينها مجارى مائية بنيت فوقها كبرى للانتقال عبرها ، أو تستخدم المراكب في التنقل .

لوحة (٩٩)

الموضوع : فقيران .

التاريخ : مغولي هندي - حوالي ١٥٨٥ م .

العمل : ينسب لبساون .

المادة : بالحبر والألوان المائية على الورق .

المقاسات : ٢٧,٣ × ٣٨,٧ سم (الصفحة) ، ١٢,٨ × ٩,٣ سم (الصورة) المساحة ٢٨٦

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

المراجع : S. R. Canly: Op. Cit., pl. 79 .

نرى فى الصورة الفقيرين واقفين فى مقدمة اللوحة بينما خلفهم مساحة واسعة جرداء ترتفع كلما اتجهنا شرقاً أو يميناً . . هذا الارتفاع نراه متصلاً مع سقف الكوخ الذى ظهرت منه فقط السقف وجداره الجانبى المواجه لظهر الفقيرين . السقف من الأعشاب بينما الجدار الظاهر من الأخشاب السمكة المتراسة جنب بعضها البعض يتقدمها خشبة أسطوانية من جذع الشجر ربما تستخدم للاستراحة عليها . بجوار الكوخ مجموعة من الأشجار . . كما يبدو لى أن الكوخ على تل مرتفع يشرف على المدينة بمنازلها التى نراها فى الركن الأيسر العلوى من اللوحة . . يظهر من المنازل فقط الدور العلوى الذى يتخذ الشكل الأسطوانى تفتح فيه منافذ من كل جانب وينتهى من أعلى بقبة مستديرة أو مدببة الشكل .

الصورة منسوبة لبساون وذلك لاهتمامه بتصاوير النساك والزهاد الشخصية كعنصر أساسى فى اللوحة ، كما أن التكوينات التى شملت منظر المدينة على المدى البعيد ، بعض التلال المرتفعة فى الركن الأيمن السفلى للوحة وترتفع كلما اتجهنا لأعلى وتتخللها الأغصان الخالية من الأوراق ، أيضاً الأرض الجرداء خلف الفقيرين ، كل ذلك شاهدناه لدى تصاوير بساون^(١) .

لوحة (١٠٠)

- الموضوع : كرشنا مربوط فى هاون مستأصل من جذور أشجار انچونا Anhuna .
 التاريخ : مغولى هندی ، حوالى ١٥٩٠ م .
 المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .
 المقاسات : ٢٧,٩ × ١٨,٥ سم .
 مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن 70 - 19 - 2 : no. 15 .
 النشر : لم تنشر من قبل .

الأكواخ كما نراها هنا فى اللوحة عبارة عن مباني أسمنتية مستطيلة الشكل الجدران اتخذت لونًا واحدًا وخالية من النقوش أو الزخارف ، لها باب للدخول ففتح فى الجانب الرئيسى ، كما أن لها بابًا آخر ربما فى الخلف مثلما نرى فى الكوخ الذى توسط الصورة ووضعت أمامه جرة فخارية ربما كانت تستعمل فى عمل الطعام . السقف جمالونى الشكل ربما من الخشب الرفيع المستوى مثبت فوق الجدران وتحمله عصا سميكة أسطوانية .

بعض الأكواخ يحيط بها سور خارجى قصير من جهاتها الأربع والمسافة بينه وبين الجدران رفيعة جدًا .

كما أن بعض الأسقف كانت مفتوحة يحيط بها سور منخفض نسيًا ضيق من أعلى ينتهى بكرنيش فستونى الشكل .

لوحة (١٠١)

- الموضوع : جهانجير يزور الناسك چادر وب Jadrup .
 التاريخ : حوالى ١٦١٦ - ١٦٢٠ - صفحة من جهانجير نامه .
 العمل : تنسب لجفردهان .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ١٢,٢ × ١٨,٨ سم .
 مكان الحفظ : متحف جميت ، باريس رقم ٧١٥٦ .
 المراجع : Amina Okada : Op. Cit., pl. 40 .

جلس الإمبراطور جهانجير مع ناسك أو زاهد عارٍ من الملابس يتحدثان أمام كوخ الناسك المبنى من الطين يتوسطهما فتحة باب تؤدي إلى الغرفة التى يسكن فيها الفقير .. يغطى السقف أعشاب وأغصان أشجار رفيعة وربما قش .

يجلس الرجلان على عتبة الكوخ المرتفعة قليلاً عن الأرضية مفتوحة من الأمام ، أو الجانبين فيعلوهما جداران متوسطى الارتفاع ، على نفس ارتفاع الكوخ الذى يعتبر منخفض السقف .

نرى فى خلفية اللوحة منظر المدينة على المدى البعيد مما يدل على أن الكوخ فى منطقة منعزلة تبعد كثيراً عن المدينة ويؤدى إليه طريق طويل على جنبه تبدو مباني سكنية . يتقدم الكوخ أرضية جرداء خالية من الزرع والنباتات ثم صف من الأشجار العالية التى نرى أمامها حشداً من رجال البلاط والخدم منتظرين انتهاء الزيارة .

لوحة (١٠٢)

- الموضوع : منجم ورجال دين .
 التاريخ : مغولى هندی حوالى ١٦٣٠ - صفحة من ألبوم شاه جيهان المتأخر .
 العمل : تنسب لجفردهان .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 المقاسات : ١٤,٧ × ٢٠,٥ سم .
 مكان الحفظ : متحف جميت ، باريس رقم MA 2471
 المراجع : Amina Okada : Op. Cit., pl. 224 .
 S. P. Verma: Op. Cit., see undar Govardhan c.v., p. 166, min. 55 ?
 النشر : لم تأخذ حقها فى النشر

نرى فى اللوحة مبنى أو قاعدة بسيطة مصنوعة من البوص والحصير ربما كانت تستخدم للاستراحة وعقد الاجتماعات حيث نرى بداخلها كنيات خشبية مغطاة بالحصير .

يجلس الشخص الرئيسى فى مقدمة اللوحة على حصيرة مسجولة من الخوص . نرى خلفه كوخًا مفتوحًا من الجانبين عند المنتصف فهو مجدول من أسفل كالحصير بين فروع الشجر التى ترى من أعلى مفرغة . بينما السقف مغطى بعصى البوص الرفيعة جدًا ومتراصة بجوار بعضها البعض ويضمها حبل سميك على مسافات متباعدة ، ينخفض من الإمام ويرتفع كلما اتجهنا خلفا يستند على الظهر المغطى بنفس طريقة السقف عصا البوص المضمومة بحبل سميك على مسافات معينة .

فى خلفية اللوحة إلى اليسار نرى ما يشبه الساقية أو بئر ماء وجلس رجل منهمكًا فى عمل ما ربما استخراج ماء من البئر .

لوحة (١٠٣)

- الموضوع : موسيقى ، قواس وفلاح .
 التاريخ : صفحة من ألبوم متو ، حوالى ١٦٣٥ م .
 العمل : إمضاء بستر .
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن 1925 - IM. 27
 Amina Okada : Op. Cit., pl. 204 .
 المراجع :
 S. P. Verma: Op. Cit., see Under Bichter c.v., min. 23 and pl. XIV p. 392

فى خلفية اللوحة كوخان يغطى أحدهما على جزء من الآخر . جهة اليمين كوخ خشبى تحمله فروع أشجار رأسية وأخرى أفقية ترتكز عليها كما يرتكز عليها السقف الذى هو ربما أسمنتى أو خشبى سميك . . الجدران من الحجارة ومغطاة بطبقة طلاء أو أسمنت سميك فلا تظهر هذه الأحجار . . الباب خشبى مقفول . يبدو لى أن الحجرة المقفولة هذه هى التى تستخدم للسكنى أمامها مساحة أخرى يحيط بها السور الخشبى من كل جانب ما عدا الجهة الأمامية التى تستخدم للدخول .

الكوخ الآخر إلى اليسار أيضاً سقفه خشبى جمالونى يتخذ الشكل الهرمى نرى أسفله حجرة مبنية من الحجر البارز يتوسط الواجهة فتحة باب لا يغطيها أى جدران ربما تؤدى إلى ردهة صغيرة نرى على أرضيتها جرتين فخاريتين ، ومن هذه الردهة يكون الدخول لحجرة النوم .

لوحة (١٠٤)

الموضوع : عازقان (ربابة ودف) فى حجرة .

التاريخ : مغولى هندى .

العمل : توقيع مير هاشم .

المادة : ألوان مائية معتمدة على الورق .

مكان الحفظ : مكتبة متحف الدولة للفن ، برلين .

المراجع : S. P. Verma: Op. Cit., see undar Hashim (Mir Hashim c.v., p. 173,

min. 24 .

موسيقيان فى قاعة أو غرفة من غرف منزل أحدهما أو هما الاثنان معًا . . . الغرفة خالية من أى أثاث كما أن أرضيتها غير مفروشة بأى نوع من البسط أو المفارش . الجدران خالية من النقوش ولا نرى إلا أنها مقسمة إلى مستويين الأسفل يحيط به إطار مستطيل الشكل خالى من أى زخارف أو نقوش أو حتى لوحات معلقة . العلوى نرى فى الجدار الأمامى إطاراً مربع الشكل أيضاً خالى من أى لوحات أو زخارف يرتكز على الأرضية ويحمل السقف عمودان اسطوانيان الشكل ينتهيان من أسفل وأعلى بتيجان لوتسية الشكل . يبدو أن هذه القاعة الداخلية ترتفع نسبياً عن مستوى الأرض تتقدمها صالة أخرى أصغر منها أو ربما غرفة أخرى جلس فيها العازقان . وبالتالي هذه الغرفة تؤدي إلى باقى الغرف كما أن بها باباً فى الجهة اليمنى ربما يؤدي إلى خارج المنزل أو العكس بالعكس الباب يؤدي إلى الغرف بينما المدخل لم يظهر فى اللوحة .

لوحة (١٠٥)

الموضوع : حياة القرية فى كشمير .

التاريخ : حوالى ١٧٦٠ Avadh .

العمل : مير كلان خان .

المقاسات : ٢٨,٨ × ٣٣,٥ سم .

مكان الحفظ : المكتبة البريطانية ، مجموعة المكتب الشرقى والهندي (Add. Or. 3)

المراجع : . . 44 p. Anjan Chakraverty : Indian Miniature Painting

منازل وحياة القرية نراها فى هذه اللوحة ، ورغم أنها تحمل تاريخًا حديثًا إلى حد ما ، إلا أنها تمثل منازل القرية التى لا بد أنها لم تختلف قديمًا عنها حديثًا وظلت محتفظة بتصميمها الفريد .

تمثل المنازل المصورة مجموعات يفصل بينها طرق شاسعة ، بل يفصل بين بعضها البعض فى بعض المناطق مجارى مائية ويربط بينها كبارى وأحيانًا استخدمت المراكب فى الانتقال . نرى أشجاراً هنا وهناك بين كل مجموعة وأخرى المباني أسمنتية عبارة عن مستويين الدور الأرضى فى واجهته مدخل مزين من أعلى بكرنيش ، والنوافذ فى الجدران الجانبية والخلفية . ربما أستخدم هذا المستوى للاستقبالات والراحة والطعام . يعلوه الدور الأول ربما أستخدم للنوم به نوافذ فى جميع الجدران الأمامية والجانبية والخلفية ، يعلو النوافذ مظلة هرمية الشكل . كما يعلو هذا الدور فى بعض المنازل نصف دور يغطيه سقف هرمى الشكل ربما أستخدم هذا الدور كمخازن ، فى منازل أخرى نرى السقف مفتوحًا يعلوه قبة مستديرة تفتح من كل جانب يحملها أعمدة ضخمة فتحت بها نوافذ .

ونرى أيضًا منازل أخرى يتقدمها مدخل منخفض ربما يؤدى إلى مخزن سفلى لقربه من الطريق وليسهل نقل وتخزين البضائع والسلع فيه .

الفصل الخامس
تساوير تسليات العامة

الفصل الخامس

تصاویر تسلیات العامة

تميزت هذه المجموعة من التصاویر بالتنوع فى الأشخاص المصورة التى مثلت العامة فى مواقف مختلفة أوضحت تمتعهم بالوقت ، وقضاء ساعات فى اللهو والمرح بعيداً عن الأعمال الروتينية اليومية التى اعتادوا عليها ، وأصبحت مألوفة لهم يؤدونها فى أوقاتها دون تأخر أو إبطاء .

لذلك كان لابد أن يختطفوا من هذا الوقت جزءاً للاستمتاع والمرح والراحة من عناء العمل .

وأحياناً كان يشاركونهم فى هذه الأوقات الأمراء والنبلاء والأميرات والنبيلات ، فيقومون باستدعائهم إلى قصورهم فى مناسبتهم الخاصة أحياناً لإحيائها ، وإضفاء جو من المرح والسعادة والاستمتاع بهذه المناسبات مثل : الاحتفال بالانتصار فى الفتوحات ، أو استقبال البعثات المرسلة من جهات خارجية أجنبية ، أو احتفالات التتويج ، أو مولد الأمراء (الكتالوج لوحات : ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٩ ، ٦٢) .

كما رأينا هذه المشاركة بين الأمراء وهؤلاء العامة فى جلسات تسلية ومرح فى الحدائق الملكية أو قاعات البلاط الملكية الفخمة ، وكان يمثل فئات العامة الراقصات والراقصين ، الموسيقيين ، وأيضاً الخدم الذين يقومون بتقديم الطعام والشراب لضيوف هذه الجلسات الممتعة (انظر لوحات : ٢ ، ٣ ، ٩ ، ١٤ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٣٩) .

وبالتالى لم يكتف هؤلاء العامة من الناس بالاستمتاع بأوقات المرح والتسلية فقط مع الأمراء والنبلاء فى قصورهم أو حدائقهم أو خيامهم ، بل رأيناهم يستمتعون مع بعضهم البعض بقضاء أوقات فى المرح والغناء والرقص حيث يعيشون أو فى الحدائق العامة . . ومن هنا تجمعت لدى مجموعة من التصاویر التى تمثل العامة وتسلياتهم مع أنفسهم ، وبعيداً عن روتين العمل وعنائه بدون أى قيود أو رسميات .

ففى (لوحة ١٠٦) رأينا الزوجة التى تستمتع بوقتها مع حبيبها فى مكان بعيد عن أعين

الفضوليين . . رغم خيانتها لزوجها وأهل بيتها . إلا أنها وجدت الشجاعة والوقت للاستمتاع مع حبيبها فى مكان منعزل . . لا يهمنا الموضوع وما به من الخيانة ، لكن لدى هؤلاء العامة حياتهم الخاصة ، ويجدون الوقت للخروج إلى الطبيعة للاستمتاع بوقتهم بين التلال التى تجرى بينها المياه ، وترتفع خلالها الأشجار ، والحيوانات والطيور تلهى هنا وهناك ، وهى وحبيبها جالسين بين هذا المنظر الطبيعى على صخرة جميلة فرشت ببساط ، بركت أمامهم الجمال وكأنها تراقب منظر الحب الجميل فى الطبيعة الرائعة . الموضوع فنياً يحمل كثيراً من التأثيرات الأوروبية التى أدركها جيداً مسكين واستعارها فى لوحاته مثل تقنية الظل والضوء ، المنظر الطبيعى ، حتى أشكال الخيام وألوانها ، السباق الذى نراه بين الخيل فى مؤخرة اللوحة ، راعى البقر الذى جلس يحلب البقرة فى مقدمة اللوحة ، وعلاوة على ذلك السيدة العذراء التى مثلها مسكين فى المقدمة جالسة على سجادة تتابع ما يجرى حولها فى هدوء ، وأخيراً يحتمل أن الموضوع نفسه «الزوجة الخائنة» استعارة أوروبية .

أما (لوحة ١٠٧) فتمثل مجموعة من الدراويش يقومون بالرقص والدق على الدفوف . . يذكر أن الأباطرة المغول حينما كانوا يعجبون بالأعمال الفارسية الأصل يطلبون من فناني الرسم الملكى إكساب تلك التصاوير الصفة المغولية الهندية^(١) . . ونحن الآن بصدد واحدة من تلك الأعمال الصفوية الأصل من منتصف القرن السادس عشر ، وتنسب للفنان أقاميرك ، ثم قام الفنان أبو الحسن - الذى تتلمذ على يد أبيه أقارضا (الجهانجيرى) - بإعادة رسم وجوه الدراويش ، وتبديل العمامات الصفوية بالأخرى الهندية ، وإكساب الصور الشخصية وانفعالاتها وحركاتها الصفات المميزة للشخصية المغولية الهندية . . وبذلك رأينا الدراويش يلهون ويمرحون فى الطبيعة بعيداً عن جلساتهم الفلسفية التى تحتاج إلى التفكير والدراسة فى كتب قد تكون معقدة وصعبة الفهم مما أدى إلى احتياجهم لقضاء بعض الوقت فى التسلية والمتعة .

بالنسبة (للوحة ١٠٨) فنرى فتيات جالسات مع أميرة أو نبيلة فى حديقة قصرها يأكلن ويشربن ويستمتعن لغازفة الربابة التى سرحت وهامت مع ألحانها الجميلة .

منظر آخر من تسلّيات العامة نراه فى (اللوحة ١٠٩) حيث نرى ثلاثة مستويات مشاركة شعبية فى إحدى المناسبات الرسمية أو الملكية . . حيث نرى على المستوى الأعلى شعراء أو

حكماء أو فلاسفة جالسين فى مقصورة علوية بيدهم ، أو موضوعة أمامهم كتبهم ، ويتحاورون فى المناسبة التى جمعتهم ، فى المستوى المتوسط جلست فرق الإنشاد والرقص والعزف منهمكين فيما يشاركون به فى هذا الحفل الكريم أمام القاعة التى يجلس فيها الوجهاء يستمتعون ويطربون بما يقدمه هؤلاء العامة بصدق وتفانى ، ويعبر عن ذلك ملامحهم وحركاتهم الواقعية المبهجة .

أمام بوابة القصر وقف نوع آخر من العامة المشاركين فى هذا الاحتفال وهم الفقراء المحتاجون الذين سمعوا بإقامة هذا الحفل فأتوا ليتلقوا الطعام والشراب الجميل واللذيذ الذى يوزع عليهم ابتهاجاً بهذه المناسبة .

كثيراً ما شاهدنا فرق الفتيات المشاركات فى إحياء جلسات أو تسليات البلاط ففى (لوحة ١١٠) نرى الإمبراطور وإحدى المفضلات لديه تشاركه لهوه ومرحه فى لعبة الهولى ، وأتت معها الفتيات لإضفاء المرح واللهو على الوقت الممتع الذى فضل الإمبراطور قضاءه فى لعبة الهولى .

بعضهن يعزفن على الآلات الموسيقية المختلفة ، أخريات يقمن بإخفاء أعينهن بأيديهن بطريقة راقصة ، ويبدو لى هذا من متطلبات اللعبة التى يؤديها الإمبراطور ومحبوبته . . كما نرى أخريات يقمن بتقديم الشراب ، بينما اثنتين قامت إحداهن بلف يدها حول رقبة الأخرى ، وتحاول إعطاءها شراب من قنينة بطريقة راقصة .

المنظر كله يبعث على المرح ، ويؤكد قضاء ومشاركة فرقة من النساء الإمبراطور وحببته وقتهم المسلى الممتع .

كما رأينا الدراويش يتمتعون بقضاء أوقات أخرى فى اللهو والمرح . . فلم تكن كل أوقاتهم للمناقشات ، والمجادلات الفلسفية والدينية فقط ، بل يستقطعون منها وقتاً للمرح والتسلية . (لوحة ١١١) حيث نرى الدراويش مستنداً على شجرة بجواره كتابه ، يجالس عسكرى وعازف على الربابة ، فهل هى استراحة محارب بعد عناء التدريب العسكرى ، ولم يجد أمامه سوى خلوة هذا الدراويش ليسترىح عنده مصطحباً معه هذا العازف كى يضىفى على الجلسة الهادئة نوعاً من الرومانسية بسماع موسيقى تعزف على الربابة . والذى يؤكد ذلك أن الدراويش والعسكرى يوجهان نظريهما للعازف بتركيز شديد ، وهذا يدل على احتياج كل منهما إلى راحة نفسية مع معزوفة موسيقية .

وتتشابه مع اللوحة السابقة (لوحة ١١٢) ، حيث نرى فيها ناسكاً أمام صومعته المحفورة فى حوض الجبل ويعلوها شجرة ضخمة أظلت بأغصانها الجالسين تحتها وهم : الناسك ، شاب ربما يكون أميراً أو عسكرياً ، وأيضاً عازف ربابة ، جلسوا جميعاً متجاورين على صخرة أمامها مجرى مائى يسبح فيها بط مما راد من شاعرية الجلسة ، واستمتع الجالسين بالسماع ، وأيضاً المنظر الطبيعى من حولهم . . وسأفسرها أيضاً بأنها استراحة محارب فى جو هادئ ساكن لا تتطلبه سوى صوت الموسيقى والعزف الرقيق على آلة وترية تبعث نغمات رقيقة .

أما (اللوحة ١١٣) والتى نرى فيها مجموعة من العسكريين يتوسطهم قائدهم جلسوا مع موسيقيين يستريحون من عناء التدريب أو حفظ الأمن والسلام تحت ظل أشجار أمامهم ، منظر طبيعى من الأعشاب والحشائش والورود ، وخلفه الأشجار والتلال يتخللهم الأفق البعيد وقت غروب الشمس ودخول الليل حيث نرى العتمة خيمت على المكان الجالسين فيه . . بدا عليهم التعب والإرهاق فكان لابد من قليل من الراحة والاستجمام والتمتع بسماع موسيقى هادئة تريح أعصابهم ، وتتيح لهم تسوية حساباتهم ، واستكمال الرحلة أو العمل المكلفين به .

على أية حال يبدو أن مثل هذه الجلسات المرحية المبهجة كانت مطلوبة وتؤدى الغرض منها ألا وهو الاستراحة وقضاء وقت ممتع بعد عناء الأعمال الشاقة التى يقومون بها وخاصة الجنود والعسكريين الذين رأيناهم فى تصاوير كثيرة فى حلهم وترحالهم مصطحبين معهم الموسيقيين ليحلون جميعاً ضيوفاً على أقرب صومعة أو كهف أو مغارة تقابلهم بطريق الذهاب أو العودة ، حيث يتناولون قسطاً من الراحة لا يمكن أن يجدوها إلا عند الدراويش والنسك فى خلوتهم الهادئة ومناطق سكنهم النائية .

أيضاً رأينا فرق الإنشاد والرقص إما مشاركة فى احتفالات رسمية أو يقضون هم أوقاتاً مسلية مع بعضهم البعض . . وسواء كانت هذه التصاوير تضمنت صوراً شخصية لأباطرة أو أمراء أو لنبلأ أم لم يمثلوا فيها ، فمن الملاحظ أنها ضمت إلى الألبومات والكتالوجات الخاصة بالأباطرة ، وهذا يؤكد أن حياة العامة الخاصة كانت تهم الأباطرة وتعنيهم ، بل أن هذه التصاوير كانت بأمر ملكى بما أنها كانت تنفذ فى المراسم الملكية ، وهذا يدل على مدى التحضر الفكرى للأباطرة الذين أوصوا بتأريخ حياتهم الخاصة والعامة بكل صدق وواقعية وحفظها فى الألبومات والكتالوجات نصوصاً موضحة بالصور . ورغم أن ما وصلنا قليل

إلا أنه يؤكد هذا الفكر المتقدم والمتطور للأباطرة . . كما كان الفنانون المنفذون لتلك الأعمال واقعيين بشدة فى إظهار الانفعالات النفسية ، والحركات الدقيقة التى تشير إلى حالات المرح والسعادة ، والاستمتاع بأوقاتهم التى يقضونها فى اللهو والمرح واللعب .

كما أوضحت هذه المجموعة من التصاوير والفرق الواضح بين تسليات البلاط ومجالسهم أو تسليات العامة وحياتهم . . فالأولى حياة مترفة يغلب عليها الوجاهة والرفاهية والترف داخل قاعات وثيرة غنية بأشخاصها وأثاثها وبسطها . . بينما الثانية وهى حياة العامة بسيطة متواضعة ، لا تتم داخل منازلهم دائماً فى الطبيعة بين التلال والأشجار والخيام التى كانت فى الغالب مساكنهم . . وبالتالي أجاد الفنانون التمييز بين تلك الخاصة بالأباطرة والأمراء والنبلاء والأخرى الخاصة بالعامة دون تكلف أو تعقيد فبدت طبيعية واقعية .

لوحة (١٠٦)

- الموضوع : الزوجة الخائنة وحببيها
 التاريخ : مغولي هندي من ال بها ستان لجامى ، ١٥٩٥ م
 العمل : إمضاء مسكين
 المادة : ألوان مائية على الورق
 المقاسات : ٢٨,٥ X ١٧,٥ سم
 الحفظ : المكتبة البودلية : أكسفورد ، اليوت M.S. ٢٥٤ ، صفحة ٤٢
 المراجع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 143.
 S. P. Varma : Op. Cit., See Under Miskina C. V., min. 5.

توضح اللوحة خروج العامة للاستمتاع بأوقاتهم فى الخلاء بعيداً عن منازلهم وعناء العمل اليومى الذى يبعدهم عن قضاء وقت طيب فى الطبيعة .

ورغم أن موضوع اللوحة مشين ويمثل عملاً غير سوى للزوجة التى خانت زوجها وبيتها وربما أولادها وذهبت لقضاء بعض الوقت مع حببيها فى مكان طبيعى ، إلا أنها تتطابق وموضوع تصاوير تسلييات العامة .

جلس الحبيبان فى مكان منعزل خلف الخيام وبين التلال والأشجار الجو مسائى جميل على شمالهم تلعب الأحصنة وكأنها فى سباق وعلى يمينهم برك جملان متجاوران ويتطلعان للحبيين الجالسين على صخرة مفروشة بسجادة يتبادلان العشق والغرام .

بطول الجانب الأيمن للوحة نرى خياماً متعددة الأشكال والأحجام والألوان نرى من إحداها شاباً جالساً أمام صوفى يقرأ فى كتاب ربما ليحيب عن التساؤل الذى أتى من أجله الشاب .

وفى المقدمة نرى خيمتين مستديرتين وقف بينهما جمل وأمامهما رجل وسيدات يحاولون المرور لكنه يمنعهم ، وداخل الخيمة نرى رجلاً جالس القرفصاء يحاول معرفة الأمر من وراء ستارة الخمية وسيدة محجبة فى الركن الأيمن السفلى جالسة على سجادة واضعة يديها تحت ذقنها وتراقب ما الأمر بين هؤلاء النسوة والرجل . أمامها تل وشجرة وراعى غنم جلس يحلب البقرة والماعز جلوس من حوله أمام خيمة أخرى مقبية من أعلى .

يتوسط اللوحة التلال ومجرى مائى ثم شجرة ضخمة ذات فروع وأغصان غزيرة جلس تحتها راعى غنم يسند رأسه على راحة يده وراح فى نوم عميق بينما غنمه وكلب الحراسة جالسين من حوله .

تحمل اللوحة توقيع مسكين ، وفى الواقع لم يدع شيئاً إلا ورسمه بحيث غلب على اللوحة التأثير الأوروبى الواضح بدءاً من الموضوع الذى لم نراه من قبل سوى فى قصص الحب والغرام مثل يوسف وزليخة .

أيضاً طريقة رسم الخيام ونرى على قماش إحداها رسوم لحيوانات برية تجرى وترمح فى اتجاهات مختلفة . السيدة المحجبة التى رسمت فى مقدمة اللوحة تشبه مريم العذراء ، كذلك طريقة رسم الطبيعة فى كل مكان باللوحة وتوزيعها توزيعاً جميلاً مع درجات من الألوان . . الصور الشخصية للأشخاص والحيوانات تنم عن المقدرة العالية للفنان مسكين فى عمل تصاوير شخصية .

لوحة (١٠٧)

الموضوع : دراويش يرقصون
 التاريخ : صفحة من ألبوم كوركيان ، حوالى ١٦١٠ (صفوية منتصف القرن ١٦)
 العمل : ينسب لأقاميرك ، بعض الرتوش لأبى الحسن
 المادة : ألوان مائية على الورق .
 الحفظ : متحف المتروبوليتان للفن ، بنيويورك (مجموعة روجرز وكفر كيان)

المراجع : inv 55, 121, 5. 15 V

Amina Okada, Op. Cit., pl. 213

نرى فى اللوحة تسلية من تسلية العامة ، مجموعة من الدراويش يؤدون حركات راقصة على دقات الدفوف ونغمات المزمار . وهى نسخة منقولة عن الأصل الصفوى المنسوب لأقاميرك ثم كعادة أباطرة المغول حين يعجبون بلوحة ما ويرون أن تضم إلى لوحاتهم وكتالوجاتهم ، على الفور يأمرهم مصوريهم إما بنسخها مع مراعاة مطابقة الرسم مع أساليب المدرسة المغولية الهندية . أو عمل رتوش وتعديلات فى بعض الملامح التى لا تندرج تحت الأساليب الهندية . وهذا ما قام به الفنان أبو الحسن فى اللوحة الحالية حيث نرى تعديلاً فى ملامح هؤلاء الدراويش وفى رسوم عماماتهم وملابسهم بحيث تتسق بعض الشيء مع التصوير المغولى الهندى صور الفنان هؤلاء الدراويش فى حلقة دائرية يؤدون حركات راقصة بأيديهم ، فمنهم من رفع يديه الاثنتين لأعلى مع ثنى الكوعين ، بعضهم يرفع يداً ويخفض الأخرى ، وبعضهم يضع يده اليسرى خلف ظهره واليمنى يرفعها لأعلى ومنهم من يخفض يديه . لا نرى راحة يدي الجميع حيث غطتها أكمام قفاطينهم لأسفل ترقص معهم . نرى فى مقدمة اللوحة شيخاً يبدو أنه تعب من الرقص فسقط أرضاً وهب شاب يساعده على النهوض . وآخر لحقه شاب قبل أن يسقط على الأرض من الإعياء والتعب .

فى الخلفية تل مرتفع نمت به بعض الأعشاب على مسافات متقاربة ويغطيهم تماماً ولا نستطيع رؤية ما خلفه . الأرضية خضراء منبسطة نمت فيها ورود وأوراق نباتية هنا وهناك بطريقة زخرفية .

يلى مقدمة اللوحة من أسفل إطار مقسم إلى مستطيلات تحصر بينها مربعات ، كتب داخل خراطيش بالمستطيلات نقش بالفارسية على أرضية نباتية ، كما ملئت المربعات بزخارف نباتية .

لوحة (١٠٨)

الموضوع : سيدة مع خادوماتها .

التاريخ : مدرسة مغولية أوائل القرن الثامن عشر .

العمل : غير متوقع .

المادة : قلم أسود وذهبي على الورق ملونة بالأحمر والأبيض الخفيف .

المقاسات : الصفحة : ٢١,٥ × ١٤,٩ سم اللوحة ١٠,٥ × ٩,٢ سم

الحفظ : معرض الفن الحر ، واشنطن .

المراجع :

Asin Atil : Op. Cit., p. 122, pl. 71.

تتوسط اللوحة سيدة صورت بالجانب تمد يدها اليمنى لتتناول كأساً به شراب من خادمتها الجالسة في الجهة المواجهة لها . . بينما أمسكت بيدها الأخرى قنينة ذات عنق طويل مستندة على فخذهما الأيسر . . خلفها وسادة ضخمة تستند بظهرها عليها . . إلى جوارها الأيسر جلست خادمة أخرى تشير بيدها كأنها تتحدث معها . .

في مقدمة اللوحة جلست ثلاث أخريات الأولى تضرب على الدف، الثانية جلست تستمع لها وهي متكئة على السيدة الجالسة بجوارها وتضع يدها اليسرى على ركبتها . . بينما السيدة الثالثة متكئة على وسادة ضخمة سندت عليها رأسها واضعة يدها اليسرى تحت رأسها وتلتف حول رقبتها من الخلف . . تمد يدها اليمنى لتلتقط كأساً من ثلاثة وضعت على صينية صغيرة بجوارهما .

السيدات تجلسن في فناء فسيح بالقرب من سور القصر نرى في خلفية اللوحة جدار القصر تعلوه ظلة تحملها أعمدة رفيعة ، كما قسم الجدار مستطيلات تعلوها مربعات كزينة في الجدار ، يعلو السور مجموعة من الأشجار المورقة تبدو عالية في خلفية اللوحة .

يتقدم السور مبنى مقبب تحمله أيضاً أعمدة رفيعة . أما جدران المبنى فحفرت داخلها نيشات رسمت بها أواني وكؤوس على صواني . . أيضاً توسط المبنى جدار أو مدخل مستطيل تغطيه ستارة من القماش المشى إلى أعلى .

كما وزع الفنان على الأرضية أوانى بعضها به أنواع مختلفة من الفاكهة - أمام السيدة الجالسة ، وأيضاً صوانى تحمل كثوساً وقنينات شراب هنا وهناك .

اللوحة انعكاس واضح لحياة الترف والرفاهية . . وتشير إلى البيئة الفاخرة التى كان يحياها أمراء وأميرات البلاط الإمبراطورى واهتمامهم بقضاء أوقات لهو وفرح خارج جدران القصور فى الأفنية والتراسات والحدائق ومن حولهم الطبيعة الغناء .

لوحة (١٠٩)

- الموضوع : سيدتان مع خادماتهن .
 التاريخ : مدرسة مغولية منتصف القرن الثامن عشر .
 العمل : غير موقع .
 المادة : خط أسود ، ذهبي ، وفضي على الورق ، مع إضافات طفيفة بالألوان الأحمر ، الأزرق ، الأخضر والأبيض .
 المقاسات : الصفحة : ٤٠,٦ × ٢٩,٣ سم اللوحة ٢٣,٢ × ١٧,٨ سم
 الحفظ : معرض الفن الحر ، واشنطن .
 المراجع : Asin Atil : Op. Cit., p. 120, pl. 73.

تتوسط اللوحة سيدتان جالستان في بلكونة ذات سور خشبي منخفض يطل على بركة ماء بها نافورة في الوسط يليها مساحة واسعة يحيط بها سور خشبي مكملًا للسور الأول . . أما الخلفية فهي عبارة عن شجيرات خضراء مترابطة بجوار بعضها البعض وتمتد لمساحة بعيدة ويليهما قصر ملكي فخم وضخم له سور حصين وبوابة كبيرة وتحيط به التلال والمرتفعات من كل جانب .

جلست السيدتان تدخنان الإرجيلة وهما مستندتان على وسادتين ضخمتين . إحداهن تضع كتابًا على فخذهما مفتوحًا كما تناثرت الكتب على السجادة الجالسات عليها بينما انهمكن في الحديث .

وقفت خلف السيدتين خادمتان متواجهتان في اليد اليمنى لكل منهن مروحة من ريش الطاووس مستندة على الكتف .

أما السيدات الأخريات فقد أحطن السيدتين الرئيسيتين من كل جانب اثنتان منهما في حديث ودي تليهن واحدة تصفق بكلتا يديها وأخرى جوارها أيضًا تصفق مع عازفة على الكمان وأخرى في منتصف اللوحة تضرب على طبلة ضخمة يضاوية الشكل .

في أقصى الجهة اليمنى من اللوحة جلست خادمة أمامها زجاجات مختلفة الأشكال والأحجام مملوءة بأنواع الشراب المختلفة بالإضافة إلى كئوس وفناجين أيضًا مختلفة الأحجام

وموضوعة على أطباق مستديرة ولها غطاء مقبب . . كل هذه الأواني وضعت على مفرش أبيض مربع الشكل .

تليها سيدة أخرى تحتسى الأرجيلة ذات الساق الطويل وتهتم بوضعها في فمها .

الجلسة كلها تؤكد ثراء وفخامة وانتماء السيدتين للعائلة الإمبراطورية . واهتمامهما بالقراءة وقضاء وقت ممتع مسلٍ في الاطلاع والمناقشة واحتساء الأرجيلة والشراب في الهواء الطلق ووسط الخضرة والماء المنساب من النافورة يسمعان الغناء والموسيقى ويتناقشان في موضوعات شيقة .

لوحة (١١٠)

الموضوع : فرقة فتيات يلعبن ، يغنين ، يرقصن(*)

التاريخ : مغولی هندی ، حوالي ١٦١٥-١٦٢٥ (صفحة من ألبوم منتو)

العمل : ينسب لجفردهان

المادة : ألوان مائية على الورق

المقاسات : ٢٤ × ١٥ سم (اللوحة كاملة)

الحفظ : مكتبة شستريتى دبلن .

المراجع : Amina Okada . Op. Cit., detail of pl. 226, p. 194-195.

كتالوج اللوحات، لوحة ٣٣ ، تفاصيل تنشر لأول مرة أ ، ب ، ج ، د ،

هـ ، و ، ز .

الصورة جزء مفصل من لوحة تمثل الإمبراطور جهانجير يلعب هولى مع محبوبته . . نرى فى هذا الجزء الفتيات المشاركات فى هذه اللعبة وقد وقفن يلهون ويعلبن مع بعضهن البعض وتركن الإمبراطور ومحبوبته يقضيان وقتها ولعبتهما أيضاً مع بعضهما .

على أية حال نرى فى اللوحة فتاتين تتوسطان باقى البنات إحداهن مسكت الأخرى من رقبته وأخذت تسقيها من قنينة بطريقة راقصة ، إلى اليسار وقفن الأخريات إحداهن تغمى عينيها بيديها وأخرى وقفت خلفها واضعة يديها على كتف البنت التى تغمى عينيها . يليهن العازفات على الدفوف وأخرى على القيثارة بجوارها سيدة تصفق للعبة التى تؤدى أمامها .

على الجانب الأيمن البنات الأخريات ويبدو أنهن القائمات على خدمتهن حيث نراهن يحملن أوانى شراب لتقديمها للفتيات الراقصات والعازفات ولألعاب الهولى .

ملابسهن الأنيقة وحركاتهن الرقيقة وجو المرح واللعب الذى يسود اللوحة يؤكد على مشاركتهم الفاعلة فى دورهم البارز فى إضفاء وإشاعة السعادة على الإمبراطور ومحبوبته التى شاركته لعبه ولهوه .

(*) انظر تفاصيل تنشر لأول مرة بالكتاب لوحة ١٣٣ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز .

لوحة (١١١)

- الموضوع : درويش ، موسيقى وعسكرى
 التاريخ : صفحة من ألبوم شاه جيهان المتأخر حوالى ١٦٢٥-١٦٣٠ م
 العمل : تنسب لجفردهان
 المادة : ألوان مائية على الورق
 المقاسات : ١٦,٧ × ٢٣ سم
 الحفظ : مكتبة شستريتي ، دبلن
 Ms. 7 no. 26
 Amina Okada . Op. Cit., pl. 242.
 المراجع :
 النشر : تنشر لأول مرة تفاصيل الإطار أ ، ب ج ، د ، هـ ، و ، ز ، ح ، ت .
 تمثل اللوحة ربما استراحة لمحارب فى طريق عودته من تدريب عسكرى أو مناورة أو
 حراسة موقع من المواقع . . لذلك أراد أن يستريح من عناء العمل المكلف به لدى هذا
 الدرويش مصطحباً معه موسيقى أو عازف قيثارة .
 نرى الناسك جالساً متكئاً على شجرة مستظلاً بظلها جلس القرفصاء موجهاً نظره
 للموسيقى الشاب الذى جلس مواجهاً له ، ووضع كتابه بجواره .
 أما الموسيقى فيبدو من هيئته أنه صغير السن وضع آتته الموسيقية على كتفه الأيمن ،
 يعزف بكلتا يديه الموضوعين على أوتار الآلة . . جلس الشاب متربّعاً متواجهاً للمدرس
 متطلعاً إليه وكأنه يصغى إلى حديث يوجهه له .
 بجوار الدرويش وفى مقدمة اللوحة وبالتحديد فى الركن الأيمن نرى العسكرى أو
 المحارب جلس رافعاً ركبته اليمنى واضعاً يده اليمنى عليها . . أما اليسرى فوضعها على
 درعه الذى علقه على جانبه الأيسر مع سيفه وخنجره وأيضاً يتطلع إلى الشاب الموسيقى
 والحديث الدائر بينه وبين الدرويش .
 الجالسون هنا يستظلون بالشجرة وإن كان الجو يميل إلى الغروب ، إذن فهم يستريحون
 فقط بجوارها . الربوة التى يجلسون عليها مرتفعة عن مستوى سطح الأرض نمت بها بعض
 الحشائش هنا وهناك ، تتوسطها الشجرة الكثيفة الأغصان والأوراق . يتقدمها أرض جرداء
 ليس بها إلا قطع صغيرة من الأحجار متفرقة عن بعضها وبعض الحشائش التى نما فى بعضها
 وريادات صغيرة .

على المدى البعيد جزء من المدينة أو حصن أو ربما حظيرة مسورة لتربية خيل يتقدمها صف من الأشجار على أحد جانبي بحيرة ماء . هذا ما نراه بالجانب الأيسر من اللوحة بالكالد . خلف الجالسين نرى أرضاً جرداء وعلى المدى البعيد صف من الخضرة الكثيفة لا نستطيع رؤية ما خلفها . ثم أرض جرداء بعيدة المدى وفي النهاية نرى أعلى اللوحة السماء الشديدة الزرقة تتخللها تهشيرات باللون الفاتح لتمثل السحاب وكأن نور القمر أعطاها بصيص من الضوء .

على الإطار الخارجى للوحة وزع المصور تصاوير شخصية لنساك ودراويش كل واحد منهم يقوم بالتسلية مع نفسه وبالطريقة التى تحلو له .

لوحة ١١١ (أ) :

نرى فيها أحد النساك جلس يتأمل ويفكر . الجزء العلوى من جسده عارى بينما يرتدى جونلة تغطى نصف جسده السفلى جلس متربعاً واضعاً يده اليسرى على قدمه اليمنى بينما سند يده اليمنى على آلة تشبه الدبوس طويلة ورقيقة ولها خطاف من أعلى يسند عليه إبطه الأيمن بينما رأسه تدلت لترتاح على كتفه الأيمن .

لوحة ١١١ (ب) :

أحد النساك جلس أمامه صحن ربما يعد فيه طعامه . جلس القرفصاء والتف ذراعه حول رجليه ويمسك بيده شيئاً ما من الصحن يقوم بتقشير أو تنظيفه . عارى الرأس أصلع بينما له ذقن كثيفة وشارب ملتصق بها . منتصف جسده عارى ويغطى النصف السفلى من الجسد جونلة قصيرة تكشف عن فخذه وساقه أيضاً الأرجل عارية .

لوحة ١١١ (ج) :

تمثل ناسكاً أو زاهداً عارياً تماماً من الملابس ولا يغطى جسده سوى بطانية ثقيلة تلتف من عند كتفه الأيسر لتغطى باقى الجسد ويجلس عليها كاشفاً عن ذراعيه، وجسده من الأمام . يسند براحة يده اليسرى قنينة الأرجيلة ومسك بيده اليمنى عصاة للأرجيلة واضعاً إياها فى فمه يأخذ منها نفساً عميقاً . غطى رأسه بعمامة بسيطة اللفات .

لوحة ١١١ (د) :

ناسك آخر جلس القرفصاء يغطى جسمه قميص أو جلباب بدون أكمام عاقداً ذراعيه أمام صدره اليسرى فوق اليمنى التى التفت أمام الصدر ويلامس بكفه ذراعه اليسرى . يلتف حول وسطه ورجليه حبل سميك وكأنه ربط نفسه ليظل ثابتاً على هذه الجلسة بدون حراك .

غطى رأسه بما يشبه المنديل المعقود من الأمام ، يلتفت برأسه إلى الأمام كأنه ينصت لحديث مهم .

لوحة ١١١ (هـ) :

زاهد أو شيخ جلس سائداً كتاباً ضخماً مفتوحاً على ركبته واضعاً يده اليمنى على صفحة يقرأ فيها والأخرى يسند الكتاب من الخلف . رأسه عارى وشعره أبيض ، له ذقن وشارب كثيفين يغطيهما الشنب وتتدلى ذقنه على جلبابه الأبيض الذى يغطى كل جسده . يلتف على حجره وتحت رجله قطعة من القماش السميك ربما قفطان أو يرتديه عندما يقف .

لوحة ١١١ (و) :

زاهد أو شيخ آخر جلس على ركبة ونصف متجهاً بوجهه إلى الأمام متأملاً أو منصتاً لحديث يدور حوله أو يفكر فى شيء ما . يغطى رأسه بعمامة بيضاء بسيطة ، له ذقن وشارب وسوالف متصلين ببعض . يرتدى قفطان يفتح على الجانب الأيسر ، أكمامه انثنت لأعلى قليلاً لتكشف عن جزء من ذراعيه . يغطى القفطان كل جسمه ولا يظهر سوى جزء من الذراعين وقدمه اليسرى .

لوحة ١١١ (ز) :

زاهد أو شيخ جلس بيده اليمنى كتاب مقفول مسنود على يده اليسرى اللتان استندتا بدوريهما على حجره . . يغطى رأسه عمامة تشبه الطربوش ، له ذقن ولحية كثيفان متصلان بسوالف الشعر . جلس على ركبته متجهاً توجهه جهة اليمين من اللوحة متأملاً أو متفكراً فى شيء ما قرأه . يغطى جسمه قفطان مقلم بالطول ولا يبدو فيه سوى وجهه وكتفيه ويلف حول كتفيه شالاً ثقيلاً يتدلى من الخلف .

لوحة ١١١ (ح) :

زاهد أو شيخ آخر جلس على ركبته متجهًا بوجهه جهة اليسار من اللوحة يتأمل ويتفكر . . وجلس على ركبته واضعًا يديه على ركبتيه ويشير باليسرى كأنه يتحدث مع أحدهم يجلس أمامه أو يتفكر مع نفسه . يرتدى عمامة بيضاء تلتف حول رأسه وتتدلى من الخلف على كتفه الأيسر وجزء آخر فيها يلتف حول رقبته له ذقن ولحية يغطي جسمه قفطان مفتوح من الأمام وله ياقة ، يرتدى تحته قميصًا بلون آخر .

لوحة ١١١ (ت) :

ناسك أو زاهد جلس على ركبته غطى قفطانه كل جسده حتى كفيه يتواريان داخل أكمامه الطويلة المتدلية لأسفل . تحت القفطان يبدو قيمص بلون آخر . يبدو من نظرة عينيه السفلية وانحناء رأسه قليلاً على كتفه الأيمن أنه يفكر فى شيء ما وينظر حوله محاولاً التخيل والتأمل بانهماك شديد . مما يشير العجب أو الدهشة الغطاء الذى يرتديه فوق رأسه فهو يشبه الطاقة أو الكاب يلتف حوله منديل أو إشارب بلون آخر .

مثلث اللوحات السابقة التى تنشر لأول مرة نوعاً من تسلييات الشعوب لطائفة النساك والزهاد والشيخ وربما الحكماء الذين كانوا يفضلون قضاء وقت فراغهم فى القراءة والتأمل والتفكر فيما يقرءونه أو ما يعرض عليهم من موضوعات ثم الاختلاء مع أنفسهم والتحاور الداخلى مع الذات وفلسفة ما يقرءونه أو يسمعون . . لذلك هضمتها لموضوع تسلييات الشعوب وحياتهم الخاصة لإلقاء الضوء على معيشتهم وكيفية قضائهم لأوقاتهم .

لوحة (١١٢)

- الموضوع : أمير يزور ناسكاً فى صومعته وعازف ربابة
 التاريخ : حوالى ١٦٣٥م ، صفحة من ألبوم شاه جيهان المتأخر
 العمل : ينسب لجفردهان
 المادة : ألوان مائية على الورق
 المقاسات : ٢٥,٤ × ٣٧,٥ سم
 الحفظ : متحف كليفلند للفن ، (مجموعة أندريو ومارثا الخاصة) رقم 71.79
 المراجع : Amina Okada . Op. Cit., pl. 223.

نرى فى اللوحة أميراً بزىه العسكرى يقوم بزيارة ناسك بالقرب من صومعته مصطحباً معه موسيقى يعزف على قيثاره أو آلة وترية ..

جلس الثلاثة على صخرة ترتفع عن مستوى الأرض يتقدمها بحيرة يسبح بها بط ، لا شك أن الجلسة نوع من التسلية والراحة من عناء رحلة أو سفر أو عمل قام به الأمير وأراد أن يستريح منه لدى هذا الناسك . أو أنه أتى للاستشارة مصطحباً معه هذا الموسيقى كى يضىء جواً من الشاعرية على الجلسة .. نراهم جلسوا على صف واحد متجاورين متجهين بأجسادهم نحو الأمام . أما اتجاه نظرهم فيختلف من واحد لآخر ، فالناسك ينظر إلى الفارس أو الأمير والموسيقي لذلك رسم الوجه فى الوضع الثلاثى أرباع ، له ذقن بيضاء تتدلى على صدره ، كما يتدلى شعره الطويل على كتفه ويصل إلى الأرض ويلامسها ويغطى جسده بقطعة طويلة من القماش تلتف حول جسده كله وتغطى رجليه ولا يبدو منها سوى القدمين أو بمعنى أدق أصابع القدم . يلف يديه حول ركبتيه المرتفعتين أمام جسده .

يتوسط الجالسين الأمير أو العسكرى الذى وضع درعه لىغطى به ثلاثة أرباع جسده . الوجه بورفيل أو إلى حد ما ثلاثى أرباع ويتطلع بنظره إلى الناسك الجالس على يساره .. يجلس على ركبته ، ويضع يديه مسنودة على درعه .

أما الموسيقى فجلس أيضاً على ركبتيه ، الوجه أمامى ويتطلع بنظره إلى البحيرة أو المجرى المائى . يسند آله الوترية على صدره ويسندها بيده اليسرى ويقوم بالعزف على الأوتار بأصابع يده اليمنى .

نرى على المدى البعيد أرضاً جرداء أو جهة اليسار ربما رعاة غنم وحولهم الأغنام ترعى ووقفوا هم يتحدثون مع بعضهم البعض .

اللوحة متأثرة بالأساليب الأوروبية وخاصة تقنية البعد الثالث ، أو القريب يبدأ بالحجم الطبيعى الذى يقل تدريجياً كما اتجهنا بعيداً ، وهذه التقنية كان يتقنها جيداً الفنان جفردهان لذلك نسبت اللوحة له .

لوحة (١١٣)

الموضوع : موظفون جالسون تحت شجرة

التاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٥٠-١٦٥٥ م

العمل : منسوب لبياج

المادة : ألوان مائية على الورق

المقاسات : ١٧ × ٢٣ سم

Ms. 7 no. 20

الحفظ : مكتبة شستريتى ، دبلن

Amina Okada . Op. Cit., pl. 250.

المراجع :

S. P. Verma Op. Cit., (See under Payag C.V., min 20.

تمثل اللوحة شخصيات مختلفة الهويات من المجتمع المغولى الهندى فى جلسة مسائية بعد غروب الشمس وقبل ظهور القمر يتوسط الجلسة الجلجل الرئيسى ، ربما عزت خان أحد حكام السند^(١) ، ومعه رفاقه أو موظفو مقاطعته وحرسه الخاص وبعض الموسيقيين .

ربما جلس فى هذا الموقع الهادى البعيد طلباً للهدوء والسكينة والراحة من عناء العمل اليومى . . . جلس رافعاً رجله اليمنى سائداً ذراعه الأيمن يده متدلية لأسفل ويمسك بها سهماً بينما فرسه وباقى السهام وضعت أمامه على الأرض . يسند يده اليسرى على درعه الذى وضع تحت إبطه الأيسر يتجه بوجهه الذى رسم كاملاً إلى الأمام متطلعاً إلى منظر ما ، بجواره إحدى موظفيه أيضاً تحت إبطه الأيسر درعه وسند عليه كلتا يديه وأحدهما فوق الأخرى . وجهة بورفيل ويتطلع إلى قائده الجالس بجواره .

يلى هذا الفارس وعلى يمينه جلس خادم وضع بجواره مروحة من ريش الطاووس وبراد شاي ربما ليشربوا منه فى جلسة التهذئة هذه . وإلى يمينه جلس سائس يمسك بيده لجام الحصانين الباركين خلفه ، بجوار الخيل جلس باقى رجال المقاطعة يشاركون حاكمهم جلسة الاستمتاع بالجو الهادئ والموسيقى والطبيعة الجميلة إلى اليسار من عزت خان جلس عارف على آلة موسيقية نافخة ثم طبال ينقر بيده اليمنى على طبلة أسطوانية الشكل .

بجواره جلس باقى رجال المقاطعة واضعين أسلحتهم على الأرض أمامهم . . . وفيهم

S. P. Verma : Op. Cit., See under Payag C. V., p. 329 min 250

(١)

Amina Okada., Op. Cit., p. 208. .

رجل فى مقدمة اللوحة جلس بالقرب من نبع الماء يشرب أو يغسل وجهه من الماء الجارى أمامه .

خلف عزت خان شجرة مانجو ضخمة تتدلى منها ثمار المانجو وحولها شجيرات أخرى أقل ضخامة منها .

على المدى البعيد نرى منظر غروب الشمس وقد أوضحها الفنان بفرشاة مهشرة مغموسة فى اللون الأحمر تقطع الصحراء الجرداء التى تبدو فى خلفية اللوحة .

فى المقدمة نرى حشائش كثيفة يتقدمها مجرى مائى غلب عليهم ويتخللهم عتمة شديدة سيطرت على مقدمة اللوحة والجلسة التى حاول الفنان بتقنية الظل والضوء تفتيحها بالألوان الفاتحة نسبياً فى ملابس عزت خان وبعض مرافقيه .

ثانياً : الدراسة التحليلية

الباب الثالث

مقدمة

الفصل الأول : دراسة مقارنة فى أساليب التصوير المغولى

الفصل الثانى : الموضوع فى الصور المغولية الهندية

الفصل الثالث : الإطار والكتابات فى الصور المغولية الهندية

الفصل الرابع : الأزياء والحلى فى الصور المغولية الهندية

الفصل الخامس : الآثار والآلات والأدوات المختلفة فى الصور المغولية الهندية

الفصل السادس : المقدمات والخلفيات المعمارية والحدائق الملكية فى الصور المغولية الهندية

ثانياً : الدراسة التحليلية

الباب الثالث

مقدمة

بعد أن قمنا بدراسة موضوعات التصوير المختلفة التي عكست تسلييات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى فى أزهى مراحلها والتي تركزت فى عصر ثلاثة من الأباطرة العظام وهم : أكبر وجهانجير وشاه جيهان . . ورأينا مدى التنوع فى تلك الموضوعات المصورة التى تنافرت مادتها الفنية والعلمية فى متاحف العالم ودور الكتب ، والمجموعات الخاصة مما تطلب الاطلاع وتجميع هذه المادة وإعادة تصنيفها تحت رؤوس الموضوعات التى تتناسب مع اللوحة المصورة . وبالتالي كان لابد من التأكد مما نراه فى داخل الصورة هل هو موضوع مجرد ، أم هو تسجيل لأحداث بعينها ، أم هى انعكاس لرؤية إبداعية خيالية للمصور فى تلك الفترة . . مع مراعاة أن شعب الهند لم يكن متجانساً ثقافياً أو دينياً أو عرقياً وهذا ما أدركه منذ الوهلة الأولى أباطرة المغول ، وبالتالي ردة الفعل اختلفت من حاكم لآخر فمنهم من تجاهل المسألة وجلس فى بلاطه بعيداً عن شعبه ، ومنهم من اندمج مع المشكلة وحاول إيجاد حلاً لها ، ومنهم من حاول فرض قوانين موحدة على الجميع .

لكن كان أكثر حكام الهند فى الفترة المغولية ادراكاً للمشكلة محاولاً حلها هو الإمبراطور أكبر الذى ولد فى الهند، وجلس مع الطوائف المختلفة وسمع ووعى جيداً ما قرأ عليه من المفكرين والمثقفين والفقهاء ورجال الدين ، فاستنار عقلياً وفكرياً ، وأمر بترجمة الميراث الأدبى الهندى القديم ونقل أمهات الكتب الهندوكية من اللغة السنسكريتية إلى اللغة الفارسية الرسمية فى تلك الفترة . . وصل تسامحه إلى حد التقريب بين الديانات المختلفة التى كانت سائدة فى تلك الفترة بل والتقريب بين طوائف الشعب المختلفة ولا أدل على ذلك من تواضعه بمجالسة هذه الطوائف فى قاعات الاستقبال والاستماع لهم ومجادلتهم . ولاشك أن محاولاته هذه كان الهدف منها هو عقد مصالحة ينتج عنها شعب متجانس دينياً وفكرياً قريباً من الحاكم يحقق له أطماعه التوسعية وشرعية حكمه وحكم أبنائه من بعده .

إذن هذا التنوع الهائل فى الموضوعات التصويرية التى عكست تسلييات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى كان بمشاركة أكثر من طرف : الطرف الأول هو راعى

الفن الذى سمح لهذا المصور أن يرافقه فى أدق تفاصيل حياته فرأينا البلاط المغولى برجاله ونسائه وحاشيته وخدمه مصوراً بعمق فى موضوعات هذا المصور الذى لازم الحاكم وسكن بالقرب منه وعائشه فى علاقاته اليومية بشعبه ، حين يطل عليهم يومياً من نافذة قصره ، أو يزور مدينة من مدن إمبراطوريته أو ناسك يسكن فى أعماق أو أحضان الجبل ، أو حين يصطاد فى الغابة معرضاً نفسه ومن معه للمخاطر ، أو حتى فى حروبه وفتوحاته ثم مواكب انتصاراته . . هذا بالإضافة إلى حفلاته الخاصة والعامة . . كل ذلك رأيناه بالتفصيل فى تصاوير تسليات البلاط ، بل وفى تصاوير حياة الشعوب أيضاً بأدق تفاصيلها سواء أكان هؤلاء العامة مشاركين للأباطرة أو العكس بالعكس فى تلك المناسبات العامة والخاصة المختلفة ، أم هم بمفردهم يقومون بمتابعة حياتهم الاجتماعية بعيداً عن أعين الأباطرة لكن بأمر منهم سجلت ووضحت هذه الحياة الاجتماعية كى تؤرخ فترات حكم هؤلاء الأباطرة وتقيم لألبوماتهم وكتالوجاتهم وربما للتاريخ أيضاً الحق أن يذكر هؤلاء المصورين المتميزين الذين أبدعوا فى عمل هذه التصاوير لذلك كنا نجد توقيعاتهم التى أكدت أعمالهم وخلدتهم على مدى تاريخ التصوير المغولى ومن ثم كان المصورون هم الطرف الثانى الحيوى فى صناعة الصورة المغولية الهندية الذى بدونه ما كانت الصورة حقيقة واقعة ، وما كان الموضوع المصور يعكس تلك الحياة الاجتماعية الخاصة والعامة .

كما كان هناك طرف ثالث أكثر تعقيداً من الأطراف السابقة ألا وهو الميراث الثقافى الفكرى للهند . . بمعنى أن المصور هو الذى يعكس ويبلور الموضوعات التصويرية للحقبة التى يعيش فيها التى تمثل تجربة الناس الواقعية فى زمنه شأنه فى ذلك شأن الشاعر والأديب مطابقاً تصاويره الواقعية مع الموروث الثقافى والفكرى . . خاصة أن التصوير الهندى نشأ متحرراً متنوعاً ثم أصبح أسيراً لمجموعة من الأعراف والتقاليد التى كانت سائدة فى الهند فى تلك الفترة ، ثم مع دخول المغول الهند دخل بالتالى فن التصوير الهندى مرحلة جديدة متطورة نقلته ككلية من حالة الركود والتكرار إلى نهضة فعلية . فاخترت بذلك الموضوعات القديمة وأصبحنا نرى الصورة الهندية الجديدة التى عكست تسليات البلاط وحياة الشعوب بطريقة واقعية طبيعية . . وبعد هذه الدراسة التفصيلية الدقيقة لتصاوير تسليات البلاط وحياة الشعوب لابد أن نتناول هذه الدراسة بالتحليل حتى نتمكن من توضيح العلاقة بين هذه التصاوير وحياة البلاط وتسلاتهم المختلفة من ناحية ، ومن ناحية أخرى حياة الشعوب وعامة الناس المحيطين بهم وإلقاء الضوء على العلاقات الاجتماعية التى كانت سائدة فى

تلك الفترة . وهذا يتطلب بالطبع فحص التصاوير الموجودة في مصادر مختلفة مثل المخطوطات المصورة ، والمرقعات والألبومات ، الأوراق المتناثرة في المكاتب والمجموعات الخاصة في الهند وخارجها ، وكتالوجات المتاحف والمكتبات ، والمجموعات الخاصة في المعارض . . أيضاً تطلبت الدراسة فحص عدد من التصاوير المنشورة مع محاولة تصحيح بعض المعلومات التي تحتاج إلى تصحيح نظراً لاختلاف في وجهات النظر بين الباحثين بعضهم وبعض من ناحية وبين وجهة نظر خاصة بي كباحثة للوصول إلى رأى ربما يصحح أو يضيف إلى وجهات النظر السابقة . . هذا بالإضافة إلى تصاوير تنشر لأول مرة وربما وردت في كتالوجات حديثة كصور فقط دون دراسة ولذلك اعتبرتها لم تنشر أو لم تأخذ حقها في النشر مما تطلب التوسع في دراستها ويحثها حتى تكون إضافة جديدة للبحث . . أيضاً السير الذاتية للمصورين كانت من ضمن اهتمامنا رغم ضعف المادة وقلتها إلا أنها أيضاً ألقت الضوء على أساليب المصورين المختلفة والتي مكنتنا من نسبة بعض التصاوير التي لا تحمل توقيعات لمصور بعينه نتيجة لهذه الدراسات المقارنة وللسير الذاتية . . ومن مصادرها المهمة أيضاً النقوش والنصوص العديدة التي وردت على التصاوير وساعدت على إعطاء أسماء الفنانين : الكتبة أو المصورين أو المزوقين بالإضافة إلى معلومات مهمة تتعلق بموضوع الصورة أو الجانب الاجتماعي الذي تمثل في مناسبة الأمر بتنفيذ هذه اللوحة .

ومن هنا قسمت الدراسة التحليلية التي شملها الباب الثالث إلى سبعة فصول ، تناول كل فصل بالتحليل الدقيق عنصر من عناصر الصورة التي عكست تسلييات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي . .

ففي الفصل الأول دراسة مقارنة في أساليب التصوير المغولي الهندي الذي بلاشك تطور منذ نشأته وامتد على مدى ثلاثة قرون ، وبالتالي لا بد أن يمر بمراحل وأطوار مختلفة حتى يصل إلى هويته الذاتية التي ارتوت جذورها من الموروث الهندي الذي كان موجوداً قبل الفتح المغولي للهند ، وأيضاً اللغة والثقافة الفارسية التي فرضت نفسها على المنطقة بحكم الجوار الجغرافي ، بالإضافة إلى المدخول الأوروبي الذي تسلل للمنطقة عن طريق البعثات والإرساليات الأوروبية وهداياهم القيمة التي أعجب بها الأباطرة وأرسلوا في طلب المزيد منها ليستفيد به مصورو مراسمهم في أعمالهم الفنية المختلفة . . هذه التوليفة الرائعة من الأساليب الهندية والفارسية والأوروبية نتج عنها الطراز المغولي الهندي الذي ساد طوال ثلاثة قرون مؤلفاً مدرسة التصوير المغولية الهندية .

أما الفصل الثانى سيتناول الموضوع فى الصورة المغولية الهندية بالتحليل الدقيق بعد أن تناولناه بالتفصيل ورأينا تعدد الموضوعات المصورة من مجالس بلاط ، مواكب وأعياد ، سرحدات صيد ، مجالس الطرب والموسيقى والغناء ، الأسمطة الملكية ، المعارك الحربية ، القصور الملكية والمناظر الطبيعية ، النساء وموضوعاتهم الخاصة ، وأخيراً تصاوير الحيوانات والطيور فى الحظائر الملكية هذه المجموعة تمثل تسليات البلاط . أما المجموعة الثانية من الموضوعات فى الصورة المغولية الهندية فتناولت حياة الشعوب من حيث مجالسهم ، تصاوير النساك والدراويش ، العمال وأهل الحرف أثناء تأديتهم العمل ، مساكن العامة وأكواخهم ، وأخيراً تسليات العامة من الناس . .

تحليل هذه الموضوعات سيقودنا إلى الإجابة على التساؤلات المختلفة التى طرحناها سابقاً وهى : هل هى مجرد موضوعات متوازنة ؟ أم أنها موضوعات تسجل أحداثاً بعينها ؟ أو أنها تعكس رؤية إبداعية خيالية للمصور المسلم فى ذلك الوقت ؟

كما أن هذا التحليل سيلقى الضوء على طبيعة العلاقة بين رعاة الفن والمصورين وكذلك طبيعة الفكر السائد فى المجتمع من جهة أخرى . فالموضوع فى الصورة هو فى الواقع نتاج عملية معقدة متشابكة أطرافها ثلاثة راعى الفن ، المصور ، الفكر الثقافى والدينى السائد فى فترة تنفيذ اللوحة تتجمع خيوطها لتصل فى النهاية إلى نقطة واحدة وهى الموضوع داخل الصورة .

أما الفصل الثالث فسيحلل الإطار والكتابات والنقوش فى الصورة المغولية الهندية وهل هناك علاقة بين موضوع الصورة داخل الإطار وما هو مرسوم خارجها وعلى حدودها أم لا . . . أيضاً الكتابات والنقوش هل تتناسب وتتماشى مع موضوع الصورة أم لا ؟ . . . تساؤلات عديدة سنجيب عنها من خلال الدراسة التحليلية للصورة بتنويعاتها المختلفة سواء داخل الإطار أو خارجها . سنحلل فى الفصل الرابع التنويعات المختلفة للأزياء والحلى فى الصورة المغولية التى وجدنا بالفعل أنها تتماشى مع موضوع الصورة . فمثلاً فى موضوع تسليات البلاط وجدنا الفرق الواضح بين ملابس الأباطرة والأمراء والنبلاء وغيرهم من الحاشية والخدم ، وأيضاً المبعوثين الأجانب إن وجدوا فى الصورة . . . تعدد الشخصيات فى اللوحة الواحدة أعطانا تنوعاً هائلاً فى تلك الأزياء المصورة . لذلك تطلب الأمر دراستها ورسمها وتفريغها لإظهار هذا التنوع الهائل فى الحلى والأزياء .

أما الأثاث والآلات والأدوات المختلفة فى الصور المغولية الهندية فستتناوله بالتحليل فى

الفصل الخامس لما وجدناه من تنوع ولن تكتفى الدراسة بهذه العناصر الثلاثة فقط ولكن سنحاول استخراج عناصر أخرى وردت فى الصورة مثل الأسلحة سواء الحربية أو الآلات المختلفة المستخدمة فى الصيد والقنص . أيضاً شاهدنا العربات التى تجرها الثيران أو الأبقار الوحشية فى الصيد ، كذلك المحفات التى كانت تحمل عليها الفهود الصيادة ، أيضاً الهودج الذى كان يستخدم كوسيلة انتقال أو فى المواكب وبالتأكيد كل ما ورد من عناصر أخرى فى الصورة المغولية الهندية سنذكره ونوضحه بالرسم .

ومن أجمل ما رأيت فى الموضوعات المصورة الخلفيات المعمارية التى تمثلت فى القصور الملكية أو الأسوار التى حصرت بداخلها المدن المفتوحة ، أو منازل العامة بالمدن والقرى أو الحصون والقلاع كذلك الأكواخ والكهوف وأيضاً الخيام . . كل ذلك مثل تنوعاً هائلاً تطلب الفحص والدراسة لمعرفة مدى تأثير الفنان المغولى الهندى بالبيئة المحيطة به من ناحية ، ومن ناحية أخرى للتوصل إلى مدى تأثيره بالمنحوتات الأوروبية التى استمد منها تصاوير هذه الخلفيات المعمارية المصورة . ففى بعض الصور تأثر واضح بالخلفيات المعمارية التى وردت فى تصاوير أوروبية وسيأتى ذكر ذلك بالتفصيل فى الفصل السادس .

كما ستتطرق الدراسة إلى الفرق بين الصور المنفذة داخل القصور الملكية وتلك التى نفذت فى الخارج فى الحدائق الملكية مثلاً ، خاصة أننا وجدنا تصاوير جلسات ملكية فى حدائق غناء دلت على مدى اعتناء الأباطرة بتلك الحدائق وزراعتها بأشجار ونباتات لم يعهدوها من قبل ويهروا بها عندما فتحوا الهند لذلك اهتموا بتلك الحدائق وأشرفوا على إنشائها وتنسيقها كما سنرى من خلال الدراسة .

وبعد هذا العرض الموجز للبواب الثالث الذى سيتناول الدراسة التحليلية ، لابد أن أشير إلى أن الدراسة التفصيلية اعتمدت على اللوحات المصورة التى شملها كتالوج الرسالة أما الدراسة التحليلية فاعتمدت فيها على تفريغ العناصر الدقيقة التى وردت فى موضوعات الصور المختلفة ورسمها يدوياً بالإمكانات البسيطة المتاحة حتى توضح تلك الأشكال العناصر التى لا يمكن للصورة الكلية التى درسناها كموضوع أن توضحها بدقة . لذلك استخرجتها لتوضيحها مكبرة للوقوف على مدى التقنية الفنية العالية التى كانت سائدة فى تلك الفترة ، كما أن الفنان الهندى لم يتوان وفى كل الظروف والأحوال والمجالات فى إظهار براعته الفنية وإمكاناته العالية فى التصوير ، كما أن راعى الفن لم ييخل عليه بأى مواد تتطلبها الصورة حتى تبدو فى أبهى وأفخر حلة وكأننا فى سباق أو مباراة لإظهار البراعة والذوق الفنى .

الفصل الأول
دراسة مقارنة فى أساليب التصوير المغولى

الفصل الأول

دراسة مقارنة فى أساليب التصوير المغولى

لاشك أن التصوير المغولى الهندى له جذور عميقة فى التراث الهندى المحلى ، لذلك لا يمكن التعرف على موضوعات هذه المدرسة التصويرية دون الوصول إلى منابعها ومصادرها . . . رغم أن التصوير الهندى نشأ متحرراً متنوعاً إلا أنه سرعان ما أصبح أسيراً لقواعد فنية جامدة مستقلة عن التقاليد الهندية . . . ومع دخول المغول الهند ، دخل فن التصوير مرحلة متطورة جديدة طغت على كثير من التقاليد القديمة التى أخذت تتوارى شيئاً فشيئاً أمام المؤثرات الجديدة التى بالتالى أخرجت فن التصوير الهندى من مرحلة الركود إلى مرحلة النهضة ، فجمعت الصور المغولية الهندية بين الأساليب الموروثة الأصلية وبين الأساليب الجديدة الداخلة عليها .

والكل يعلم أن للشعب الهندى معتقدات دينية وآلهة متعددة على مر السنين صبغته بلامح مختلفة ، هذا بالإضافة إلى ميراث ضخم من الشعر والأدب . . . فكان على المصور أن يأخذ هذا الميراث بعين الاعتبار ، بل يعبر عنه ويعكسه فى كل تصاويره ذات الموضوعات المختلفة ، وهذا يؤكد الصلة الوثيقة بين الموضوعات التصويرية والميراث الثقافى والفكرى للهند ، لذلك فالدراسة المقارنة فى أساليب التصوير المغولى الهندى تتطلب قراءة جيدة وإعادة النظر فيما كتب عن الفنون الهندية ، والإلمام بالجوانب المختلفة للميراث الحضارى الهندى ، أيضاً التطور التاريخى للأسرة الحاكمة وعلاقة هؤلاء بالفن والفنانين لنعرف إلى أى مدى كانت جذور التصوير المغولى الهندى عميقة ، وهل استمر ذلك على مدى القرون الثلاثة التى مثلت امتداد مدرسة التصوير المغولى الهندى أم أن هذه الأساليب تلاشت تدريجياً لتحل محلها أساليب جديدة متطورة .

ولم تكن الأساليب الهندية المحلية هى فقط الغالبة على الصور المغولية الهندية ، إنما وجدنا أيضاً التقاليد الفارسية الأصلية متوازية ومجتمعة فى الصور المغولية الهندية جنباً إلى جنب الموروث الهندى ، فالأول محلى موروث والثانى نتاج الجوار الجغرافى وحركة الأباطرة رعاية الفن والمصورين الدائبة من الهند لفارس وبالعكس مما نتج عنه تلك التأثيرات المتبادلة فى الفن ، والتى ستتبعها وندرسها بوضوح من خلال اللوحات والأشكال مما سيؤكد التفاعل الواضح بين هذه الأساليب ومحاولة الفن تطويرها بما يتناسب مع موضوعاته ومتطلباته ومتطلبات راعى الفن .

أما إذا ما قارنا التصوير المغولي الهندي بالتصوير الغربي «الأوروبي» لوجدناهما متقاربين ومرتكزين على قاعدة واحدة مشتركة تتمثل في الصور الجدارية الموجودة داخل المعابد والقصور والمنفذ بالألوان المائية . . . فالفنان المغولي الهندي استمد أساليبه الفنية من أسلافه الفنانين رسامي الصور الجدارية التي تعود إلى الفترة البوذية ، كذلك الملامح العامة في الرسم مثل الحجم والعرض والفراغ كلها كانت موجودة في الأصل في التصوير الهندي المحلي وتناقلتها الأجيال وأصبحت هذه الملامح أهم أسس تصاوير المخطوطات المغولية .

أيضاً التصاوير الغربية (الأوروبية) استمدت ملامحها الفنية من التصاوير الجدارية الإيطالية ، هذا بالإضافة إلى الملامح الشرقية المتوارثة من الفنون الهلينية وكذلك البيزنطية .

ومن ثم ستركز دراستنا المقارنة في أساليب التصوير المغولي الهندي على الملامح الهندية المحلية ، الفارسية والأوروبية سواء أكانت منفردة أو مجتمعة في الصور المغولية الهندية طبقاً للتطور التاريخي لمدرسة التصوير المغولي الهندي والعلاقة بين راعي الفن وفنان مرسومه الملكي تلك العلاقة التي نتج عنها التأثيرات المختلفة عن فن التصوير المغولي الهندي . . . مدعمة الدراسة بالتطبيق على اللوحات المختلفة التي تم وصفها في الكتلوج الملحق بالرسالة ، أيضاً الأشكال التي تم تفريغها من هذه الصور لإبراز الملامح الفنية المختلفة التي استعارها الفنان من الأساليب الهندية المحلية الموروثة بحكم الجوار الجغرافي أو الأوروبية التي وفدت إلى الهند مع البعثات التبشيرية .

أولاً : الأساليب الهندية المحلية الموروثة في التصوير المغولي الهندي :

سبق وصول ظهير الدين محمد بابر أول الأباطرة المغول في الهند بعد استقلالها عن الخلافة العباسية في بغداد سلسلة من الأسر القوية مثل الغزنائيين ثم الطغلوقيين ، التيموريين ، اللوديين . . . وكان لهذه الأسر الفضل في وضع أسس المجالات الإدارية والثقافية للمغول في الهند مدعمين سياستهم التوسعية والحضرية باستخدام اللغة الفارسية كلغة دواوين وثقافة . وأيضاً دعموا بلاطهم بسلاطة طويلة من الفنانين على مختلف أشكالهم كالآدباء والشعراء والكتبة والمصورين ، كما أحكم التيموريين سيطرتهم على كل أنواع الفنون مما أوجد سلسلة من المخطوطات المصورة بعضها تأثر بتصاوير چان الأهلية وأخرى اعتمدت على الفارسية^(١) . . . نل ذلك جهاز مسرح الأحداث لبابر كحفيد للتيموريين

S.R. Canly : Op. Cit., P. 104 .

(١)

من جانب أبيه ، وچنكيز خان من جانب أمه . وبالرغم من انشغال بابر في الفتوحات إلا أنه كان قوى الملاحظة حاد الذاكرة لدرجة كتابة تقارير في مذكراته (بابر نامه) يصف فيها بالتفصيل مناظر الحيوانات والنباتات والمناظر الطبيعية الموجودة في الأقاليم الهندية التي فتحها . بالإضافة إلى عديد من القصص المسلية ، لذلك صنف بابر نامه تحت مسمى السير الذاتية لما تضمنته من سرد ووصف دقيق لتاريخه المصنوع منذ وطأت أقدامه الأراضي فاتحاً لها ومنبهرأ بالحياة الطبيعية فيها من نباتات وحيوانات .

ترجمت بابر نامه ووضحت بالصور في عصر حفيده أكبر على يد الكاتب عبد الرحمن خان خانان عام ١٥٨٩ ، وتناثرت نسخها في المتاحف والمكتبات^(١) . ومنها ثلاث صفحات محفوظة في مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان^(٢) ، ضمت إلى كتالوج الرسالة لنطبق عليها أساليب وموضوعات التصوير في تلك الفترة (انظر لوحات : ٤١ ، ٤٩ ، ٦٥) .

فإذا نظرنا للوحة ٤١ والمعنونة بمعركة بيلاه ، لوجدنا مكونات وتأثيرات هندية واضحة خاصة في سحن ، ملابس ، انفعالات ، حركات سريعة وآلات حرب (أشكال ٣٧ ، ١١٥ ، ١٢٤) فضلاً عن المكان المذكور في النص وجزيرته التي وقف عليها الجنود يحاربون المتمردين الهاربين إلى النهر خوفاً من بطش الجنود ، الحصن المرسوم في مؤخرة اللوحة كلها تأثيرات وأساليب مأخوذة ومطورة من المدارس المحلية التي كانت موجودة من قبل .

كما تتضح التأثيرات الهندية المحلية في لوحة ٤٩ التي تسجل واقعة درامية لم تكتمل مشاهدتها في اللوحة ، وهي انكسار سرج حصان الإمبراطور بابر ، ورغم ذلك بدا متماسكاً شجاعاً غير مكترث بما سيحدث له مع سرعة الحصان وانكسار السرج . وهذا يدل على مدى الواقعية الشديدة ونراها بوضوح أكثر في انفعالات وحركات الأتباع المرسومين في مقدمة اللوحة . أيضاً تركيز المصور على رسم الأشجار في مقدمة ووسط ومؤخرة اللوحة ، كذلك الأحصنة وحركاتها وزينتها المختلفة (شكل ٢١٩) كلها توضيح لنص بابر نامه ويؤكد ما ذكرته من قبل العين الفاحصة المتأمل للامبراطور بابر ، واهتمامه بما رآه من نباتات وحيوانات طالما ذكره بإسهاب في مذكراته .

وفي (لوحة ٦٥) المعنونة بـ «عائلة الأفيال» ، توضيح لنص بابر الذي يصف فيه

S.R. Canly : Op. Cit., P. 113 .

(١)

Ibid., pls : 82 - 84 .

(٢)

انتصاراته فى معركة بانى بات ١٥٢٦ ، آخذاً فى وصف المدن المفتوحة فى هندستان وكيفية استيلائه على دلهى ، ثم انتقل إلى وصف الحيوانات الغريبة التى رآها فى هندستان وعلى رأسها الأفيال . ويستمر النص فى تشريح الأفيال وتمجيد فضائلها والإشادة بأحجامها وقيمتها . . ولم يقصر الفنان فى نقل هذا الوصف الدقيق إلى لوحته لدرجة إحساسنا بالأرض المسحوقة تحت أقدام الأفيال الثقيلة ، أيضاً شعرنا بالمرح والانبساط الذى بدا على وجوه الأفيال (شكل ٢٢١) . هذا فضلاً عن الأشجار والنباتات الموزعة فى اللوحة بإتقان عجيب وغير مسبوق يؤكد تخصص الفنان «كانها» الموقع اسمه أسفل اللوحة فى رسوم الحيوانات والنباتات وبمعنى أدق الحياة الطبيعية الصافية . . بذلك مثلت اللوحة البيئة والخصائص الطبيعية الهندية كما وجدها الإمبراطور بابر حين فتح الهند وأسرع فى تسجيل مذكراته وتاريخه المصنوع كما هو فى الطبيعة ، ولم يتوان حفيده أكبر فى توضيحها بالصور التى أكدت التأثير الواضح بالمحلية الهندية . .

أما بالنسبة لحال التصوير فى عهد ناصر الدين محمد همايون - الذى خلف والده بابر فى الحكم - فقد اختلف كثيراً حيث يذكر التاريخ أنه الوريث القليل الحظ للإمبراطورية المغولية^(١) . فكانت أهم تسلياته فى بداية حياته الملكية فى الهند هى الفلسفة والتنجيم والشعر والموسيقى . . وفى بلاط شاه طهماسب الصفوى فى تبريز أخذ يطلع على الكتب والمخطوطات الفارسية التى حوت نقوشاً وتصاوير فارسية ، لذلك ليس هناك ما يذكر ويرجع إلى عهد همايون فيما يتعلق بتصاوير تحمل أساليب هندية محلية . .

استطاعت مدرسة التصوير المغولية الهندية أن ترسخ وجودها الفعلى فقط فى عهد الإمبراطور أكبر نتيجة لما أولاه من اهتمام بفن التصوير والمصورين . أيضاً لحيويته وميله للتفكير والتأمل وجهه للاطلاع تنوعت فنون التصوير من مخطوطات موضحة بالصور ، بورترية له ولنبلائه ضمت إلى الألبومات ، وصوراً شخصية علقت على جدران القصور الفاخرة . ولاهتمام أكبر بالتاريخ والأدب والفلسفة أمر بترجمة العديد من المخطوطات المصورة من اللغة السنسكريتية واللغات الهندية الأخرى إلى الفارسية وهذا أعطى فرصة أفضل للاطلاع على أساليب التصوير المحلية ونقلها إلى التصاوير التى أنتجت فى عهده توضيحاً للنصوص المترجمة أو المقروءة له أو التى كتبت من أجله . .

فكانت البداية الاهتمام بالعالم الطبيعى الذى أصبح ملمحاً فنياً جوهرياً فى التصوير

المغولى . أيضاً أخذ التصوير فى عهد أكبر من الأساليب المحلية الهندية الواقعية الشديدة وربما المبالغ فيها فى أول مشروع عظيم لتوضيح المخطوطات المكتوبة بالصور وهو «حمزة نامة»^(١) المنفذ على قماش القطن بالألوان المائية . ونظراً لضخامة العمل استقدم له مصورين من مراكز التصوير المحلية الهندية للعمل به تحت إشراف الأستاذين الفارسيين مير سيد على وخواجه عبد الصمد ، بالطبع أنت تصاويره متأثرة بالواقعية الهندية المحلية المتمزجة بالأساليب الفارسية ، فاعتبر بحق أول المشروعات الظاهرة التى تميزت بالصيغة الفنية المغولية الهندية ..

بمرور الوقت انتقل اهتمام أكبر بالواقعية المثالية لحمزة نامة إلى ترجمات للنصوص الهندية التقليدية لتوضح بالصور ، مما ترتب عليه زيادة عدد المصورين الهنود فى الرسم الملكى .. من هذه النصوص المهاب هارتا المعنونة بـ «الرزنامة أو كتاب الحروب» والرميان «تعاليم اليوجا الفاشستية» اللتان وضحتا بالصور التى شابها الأسلوب الخيالى ذو العلاقة بالأساطير^(٢) . كما أمر أكبر بكتابة التاريخ الألفى للعالم الإسلامى أحياءً لذكرى الألفية الثانية وألحقت به التصاویر الموضحة للنص^(٣) .. ثم طلب عمل مخطوط تاريخى لأجداده التيموريين وصولاً إلى الأباطرة المغول مؤسسى الإمبراطورية بابر ، همايون وأكبر .. أيضاً مخطوط جنكيزنامة الذى يحكى قصة القائد المغولى العظيم ومآثره^(٤) ..

تتنمى لمجموعة التصاویر التى تمثل الحياة الطبيعية فى تلك الفترة (لوحة ٦٤) المعنونة بـ «عائلة الفهود» تلك الحيوانات التى وجدها الأباطرة المغول فى أواسط آسيا وأعجبوا بها وأمروا بتصويرها ، قام بالتنفيذ فنان هندى «بساون» لذلك تأثر فى تصويرته بالأساليب الهندية المحلية المتمثلة فى العائلة المرسومة فى منظر طبيعى للغاية بواقعية شديدة (شكل ٢٢٢) أيضاً لوحة ٩٩ لفقيرين أوناسكين هنديين فى رأى كل من الباحثين Fischer, Goswamy^(٥) كذلك اصطحابهما للكلب لإرشادهما للطريق وغالباً ما كانت تلك الكلاب تصور مصاحبة للإله الهندي شيوا لذلك ربما كان الرجلان من أتباعه فضلاً عن استخدامهما

S.R. Canly : Op. Cit., P. 106.

(١)

Amjan chakraverty : Op. Cit., P.31

(٢)

Amina Okada : Op. Cit., pLS : 9 - 10

(٣) انظر تصاویر من مخطوط التاريخ الألفى

Ibid., pLS : 12, 18

(٤) انظر تصاویر من مخطوط جنكيزنامة

S.R. Canly : Op. Cit., P. 110

(٥)

في الصيد في تلك المنطقة . . كل هذه العناصر تؤكد استعارة الفنان لأساليب هندية محلية بالإضافة إلى الملابس وطريقة رسم الشعر والملامح والأرض الجرداء خلفهم ومنظر المدينة على المدى البعيد (أشكال ٣٦ ، ٢٠٧) أما لوحة ٤٤ التي تمثل معركة بين مجموعة من رجال الدين الهنود وقوات أكبر الذي توسط اللوحة جالساً على ظهر حصانه يصدر تعليماته لرجال المقاتلين . . تتضح التأثيرات الهندية في الصور الشخصية للمنشقين الهنود بملابسهم وسحنتهم وشعورهم وأغراضهم المتناثرة هنا وهناك في ساحة القتال . بالإضافة إلى الفيل الهندي الضخم في أقصى الجانب الأيمن للوحة ، أيضاً المباني ذات الطابع الهندي المحلي في خلفية اللوحة .

نجد الاهتمام برسوم الحيوانات ذات السلالات النادرة التي وجدها الأباطرة المغول في الهند في لوحة ٦٦ ، حيث وضعت هذه الرسوم في الألبومات بغرض الاحتفاظ برسوم هذه السلالات النادرة وأيضاً جياذ السباق الملكية التي تدل على الأبهة والعظمة الإمبراطورية (شكل ٢٢٠) وهذا تقليد قديم في الفن الإسلامي وانتقل إلى التصوير المغولي الهندي^(١) .

كما تمثل لوحة ٩٣ تفاصيل وتكوينات قوية يمكن إرجاعها إلى رسوم القرن الخامس عشر المنغولية مثلما شاهدنا في الألبومات التيمورية ، مثل غطاء الرأس الريش^(٢) ، كذلك السيدات الندابات المصورات من قاعة الحريم في مؤخرة اللوحة . التصوير من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين ، تلك المخطوط الذي ذكر أنه استكمالاً لعمل معنون بـ «تاريخ المنغوليين» لـ Juvayni ، قبل الانتهاء منه كلف كاتباً آخر بعمل تاريخ عام للعالم يبدأ من آدم أبي البشرية ثم تاريخ الصينيين ، ثم الهنود^(٣) ، لذلك تأثرت اللوحة بشدة بالأساليب الهندية المحلية القديمة .

وفي الفترة من ١٥٩٩ - ١٦٠٤ وهي الفترة التي شهدت وفاة أكبر واعتلاء جهانجير العرش ، كما تخللها قبل وصول جهانجير للحكم تمرده وهو أمير وإقامته في الله أباد مستقلاً بقصره الملحق به مرسومه الخاص مع فنانيه المتأثرين بالتيار الفارسي . رغم ذلك أنتجت مخطوطات فيما بعد مثل بستان سعدى ويلييه أنورى سهيلي بدأت تسقط فيها تدريجياً

(١) S.P. Verma : Op. Cit., P. 118 .

(٢) Amina Okada : Op. Cit., PL. 21 .

(٣) S.P. Verma : Op. Cit., P. 122 .

(١)

(٢) انظر أيضاً

(٣)

الأساليب التى شاهدناها فى مخطوطات أكبر ليحل محلها الأساليب الأكثر هوائية وسيكولوجية للجيل الجديد من رسامى جهانجير^(١) .

فشاهدنا فى عدد من اللوحات المعبود الهندى مصوراً داخل كوة أو نيش داخل المعبد^(٢) ، أو فى جدار غرفة من غرف القصر وكأنه رسم لمباركة المكان والأشخاص الرئيسيين المصورين فى اللوحة (انظر لوحة ٥٧) ، (شكل ١٨٤) . وهذا يؤكد مدى التأثر بالتصوير الهندى المحلى لدرجة استعارة رسوم الآلهة القديمة لتصويرها فى الرسوم المغولية الهندية .

أيضاً ضمت لوحة ٥٨ كثير من العناصر والأساليب الهندية تمثلت فى الأشكال الأدمية المطولة والسحن والملابس الهندية للسيدات (شكل ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) كذلك الجوسق المرسوم فى وسط الحديقة الطاووس والنافورة فى مقدمة اللوحة ، والنباتات الغريبة التى أعجب بها الأباطرة المغول (شكل ١٨٩) وبالتدريج بدأت تحتضر الأساليب الهندية المحلية التى رأيناها فى المخطوطات الموضحة بالصور ليحل محلها الألبومات المتألقة الأنيقة لعصر الإمبراطور شاه جيهان التى تميزت بأزيائها الفاخرة ، الأسلحة والدروع الفخمة ، الأعمدة المزخرفة ، الاستخدام الغزير للذهب والألوان الساطعة وهذا يتناقض بشدة مع الواقعية والمناظر الطبيعية والتاريخ الطبيعى التشرىحي للحيوانات والنباتات كما كان مخطوط البادشاه نامة آخر نص مغولى تاريخى موضح بالصور^(٣) ، لكن أيضاً بأسلوب يتلاءم مع الأبهة والعظمة الملكية .

ثانياً : الأساليب الفارسية فى التصوير المغولى الهندى :

البداية الفعلية لوجود الأساليب الفارسية فى التصوير المغولى الهندى ترجع إلى عصر همايون عندما أجبر على ترك بلاطه والهروب إلى السند ثم إيران حيث أخفاه الشاه طهماسب لسنوات عديدة . وهناك تسلى بالاطلاع على نماذج مختارة من فنون التصوير والنقوش الفارسية فى تلك الفترة وجالس الشعراء ، الأدباء ، المصورين ، الفلاسفة والمنجمين . . . وكون فكرة لابأس بها عن هذه الفنون من هنا ولدت مدرسة التصوير المغولية حيث اصطحب معه فى طريق عودته للهند المصور الفارسى مير مظفر الذى استغنى عنه

Ibid., P. 127 .

Amina Okada : Op. Cit., PL. 185 .

Anjan Chakraverty : Op. Cit., P. 40 .

(١)

(٢)

(٣)

الشاه مقابل ١٠٠ (تومانس) دفعها همايون^(١) ، وكذلك ابنه ميرسيد على وعبد الصمد . ومنذ وصولهم للهند فى ١٥٤٩ وحتى ١٥٥٥ انهمكا فى تنفيذ بعض الصفحات المصورة المنفردة ذات التكوينات الفريدة ، ونماذج من الكتابات والنقوش المنقولة من الطراز الصفوى . ومن شدة قرب الفنان عبد الصمد للإمبراطور همايون وإعجابه بفنه أنعم عليه بلقب شيرين قلم . يذكر مخطوط من عصر أكبر أنه وهو شاب تعلم مبادئ التصوير على يد الأستاذين الفارسيين ميرسيد على وعبد الصمد^(٢) . كما تشير المصادر المعاصرة إلى وجود معلمين تصوير آخرين فى مرسوم همايون الملكى أمثال : دست محمد ، مولانا يوسف ، مولانا درويش محمد . . من ثم ولدت مدرسة التصوير المغولى لكن لسوء الحظ سقط همايون من سلالم مكتبته وتوفى متأثراً بجراحه ولم يصلنا ما يؤكد جهوده القصيرة فى تأسيس فن التصوير المغولى فى الهند .

وبذلك استطاعت المدرسة المغولية إيجاد أسلوب مميز لها وخاص بها فى عهد الإمبراطور أكبر ، وبما أن مؤسسى الرسم الملكى وأول من اشتغل فيه هم الفنانون الفارسون لابد أن تتأثر المتوجات الأولى للمدرسة المغولية بالأسلوبين الفارسى بحكم الجوار وجنسية الفنانين ، ومع ازدياد العمل وتنمى الرغبات الفنية لدى الإمبراطور أكبر مما تطلب توسيع الرسم والاستعانة بالفنانين المحليين الهنود فوجدنا الأسلوب الهندى المحلى . ومن ثم كان الناتج متأثراً بالأساليب الفارسية والهندية المحلية ، هذا الخليط كان لابد أن يظهر فى بداية نشأة المدرسة المغولية بتزامن وتناغم جميل وأعظم دليل على ذلك مشروع حمزة نامة الذى اعتبر بحق من أوائل المشروعات الظاهرة للمصطلحات الفنية المغولية .

ومن أهم ما أخذته مدرسة التصوير المغولية من الطرز الفارسية وبدا واضحاً فى مخطوط حمزه نامة : دوامات المياه الدائرية ذات الرغوات الغزيرة التى تسكنها الأسماك الضخمة والتماسيح والسلاحف والمخلوقات البحرية الغريبة ، عمق اللون والإضاءة ، الإيحاء بالبعد الفراغى ، الاضطرابات والهيّاج والإثارة والدهشة على وجوه الأدميين ، الألوان الصارخة الأحمر ، الأصفر ، الأخضر الغامق . .

وبمرور الوقت انتقل مرسوم أكبر من الواقعية المثالية لحمزة نامة إلى الكلاسيكية الشعرية

Ibid., P. 26 .

(١)

Anjan Chakraverty : Op. Cit., P. 26 .

(٢)

S.P. Verma : Op. Cit., P. 105.

الفارسية والتواريخ (التاريخ الألفى) والسير الذاتية مثل الشاهنامه (تاريخ ملوك فارس) والترجمة الفارسية لبابر نامه ، واتجهت الرسوم التوضيحية لهذه النصوص أيضاً نحو الواقعية وتأصيل التاريخ المكتوب مع التعمق فى التفاصيل إمعاناً فى التوضيح . . ثم أكبر نامه^(١) التى أرخت لعصر أكبر التاريخى على يد الكاتب أبى الفضل^(٢) مع رسم جغرافى دقيق للمدن المفتوحة فى الهند ومواكب الاحتفالات . . كما وضحت المخطوطات الشعرية بالصور بناءً على رغبة الإمبراطور بما أنه متذوق جيد للشعر ومنها الجولستان لسعدى ، خمسة نظامى ، بها رستان لجامى ، ديوان حافظ ، وأنورى سهيلى . .

وتتنمى إلى هذه المجموعة من التصاوير التى تحمل تأثيرات فارسية واضحة (لوحة ٨١) حيث يؤكد النقش أنها عمل عبد الصمد شرين قلم ، رغم وجود النقش إلا أنها بالفعل رائعة من روائع الفنان المصور عبد الصمد بما تحمله من خصائص نادرة وفريدة بحكم تقدمه فى السن أثناء تنفيذه هذه التصويرة حيث المنظر الطبيعى للصخور وانحدارها الشديد فضلاً عن الكتل المتناثرة هنا وهناك بتحديداتها بالفرشاة السوداء الثقيلة حتى الكتل المرسومة فوق بعضها البعض فى مقدمة اللوحة حددت بالفرشاة ذات الطلاء الغليظ (شكل ٢٤٣) .

أيضاً (لوحة ٨٠) أمير وناسك جالسين أمام مدخل كهف الناسك ، وتنسب أيضاً لعبد الصمد . ويذكر أن موضوع هذه التصويرة مستوحى من مخطوط فارسى موضح بصور غالباً تمثل زيارات لزهاد بحثاً عن الحكمة والمشورة فى الحياة^(٣) . . لذلك تأثر الفنان بالطراز الفارسى كان واضحاً فى طريقة رسم الصخور فى كل مكان فى اللوحة ، أيضاً المجرى المائى الذى تسبح فيه الأسماك أمام مدخل الكهف . وأخيراً الحصان الأرقش فى مقدمة اللوحة ، الذى يشبه حصان الإسكندر المقدونى الأسطورى ، وربما قصد بالأمير المصور فى اللوحة تشبيهه بالإسكندر الأكبر فاتح العالم الأسطورى^(٤) .

جدير بالذكر أن معظم اللوحات التى مثلت الأباطرة والأمراء فى زيارة للنسك أو الزهاد فى أماكن سكنهم فى الكهوف أو المغارات أو الأكواخ قام الفنان المنفذ للعمل برسم الكتل

Amina Okada : Op. Cit., PLs. 11, 13-16

Ibid., PL. 11, P. 18

S.R. Canly : Op. Cit., P. 111 .

Ibid., P. 113 .

(١) تصاوير من أكبر نامه انظر :

(٢) انظر أبو الفضل يقدم الجزء الأول من أكبر نامه للإمبراطور :

(٣)

(٤)

الصخرية على الطراز الفارسي الخالص حيث الانحدار الشديد والارتفاع والانخفاض والتحديدات الخارجية بالفرشاة القاتمة الثقيلة ، كلها بأسلوب واحد واضح (انظر لوحات : ٢٣-٢٥ ، ٢٧ ، ٤٩-٥٣ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨-٦٩ ، ٨٠-٨٥ ، ٩٦ ، ١٠٦) أيضاً (أشكال ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ ، ٢١١) .

كما أعجب أكبر بعلم الفلسفة والرسائل الأخلاقية التي يتضمنها هذا العلم الذي كان يقرأه عليه الشعراء والفلاسفة والكتاب ، فكان يختار منها الرسائل التي تتناول الأخلاق والعدالة الاجتماعية والسياسية وأمر بتوضيحها بالصور ، مثال ذلك «أخلاقي ناصري» * . فنرى في لوحة ٩٠ فضيلة العدالة والمساواة الاجتماعية تتمثل في الأستاذ الجالس وسط تلاميذه يعلمهم الموسيقى ، ورغم تصويره بحجم أكبر منهم نسبياً إلا أن المساواة الاجتماعية تتمثل في جلوسه على الأرض أمامهم وهم من حوله ينفذون ما يدرسه لهم ، تكوين فارسي تكرر كثيراً في مخطوطاتهم هذا بالإضافة إلى العمامات التي اتخذت الشكل الفارسي (أشكال ٨٣ ، ٩٤ ، ٩٧) .

ومن ضمن الرسائل التي وضحت بالصور والتي كان يتضمنها هذا المخطوط الفلسفي مقالة عن : «أسس المدينة الفاضلة» في رأى الفيلسوف ناصر الدين طوسي الذي رأى أن السلطة لابد أن تكون في يد الشخص الأول الذي يستطيع التصرف بما لديه من شخصية وخبرة وعلم ثم يندرج تحته من هم أقل منه حنكة ومهارة وخبرة . . . وطبق مرسوم أكبر هذا المفهوم الأخلاقي الفلسفي على المرسوم الملكي المزدهم بالفنانين على اختلاف أشكالهم بالمرسم ، ويرأسهم الأستاذ الذي جلس في العمق في مكان يشبه الكوة برداء موسر من الذهب وأمامه جلس شاب يملأ عليه المطلوب منه في العمل . في المستوى الأقل جلس كاتب ورسامان ثم في الدرجة الأقل جلس الملمع أو المدوق ، وفي المقدمة الخدم والأتباع . . . تنفيذ حرفي لنص رسالة علم الأخلاق التي كتبها الفيلسوف ، وبما أن النص فارسي فلا بد أن يتأثر الفنانون بالبيئة التي ولد بها النص ، فرأينا الأسلوب الفارسي في تكوينات اللوحة الشخص الرئيسي متوسطاً الجلسة في كوة مرتفعة . رغم أهميته وتمثيله للسلطة الأولى في المرسوم حسب النص إلا أنه جلس أرضاً أمام تلميذه وهذا يؤكد المساواة الاجتماعية وفضيلة

(*) ناصر الدين طوسي : أحد كبار الفلاسفة الفارسيين من القرون الوسطى ، قام بأمر من الوالي ناصر الدين عبد الرحيم الإسماعيلي حاكم إقليم Kuhistan كوهستان الجبلى في إيران الشرقية بكتابة رسائل أخلاقية بلغ عددها ١٢٣٥ .

S.R. Canly : Op. Cit., P. 124.

العدالة التي شدد عليها النص ، (انظر لوحة ٨٩) ، أيضاً (لوحة ٥٤) التي تمثل الوزير جعفر البرمكى* وعبد الملك . . ترجم النص من العربية إلى الفارسية كما هو واضح في اللوحة . كذلك خصائص التصوير الفارسي تتضح في تكوينات اللوحة حيث الموسيقين والخدم في المقدمة والشخصين الرئيسيين في الوسط ، تلك التكوينات سادت في تصاوير فارسية من القرنين ١٥ ، ١٦ . . ربما أيضاً العمامات المرسومة على رؤوس الأشخاص ليست هندية (أشكال ٨١ ، ٨٢ ، ٩٨) . كذلك (لوحة ٥٥) التي تمثل يحيى البرمكى وابنه جعفر واقفين في فناء القصر يتحدثان . . التكوينات الفارسية التي تمثلت في الشخصين الرئيسيين في وسط اللوحة ، بينما الأشخاص الثانويين من حولهما أصغر حجماً . . أيضاً طريقة رسم العمامات ليست هندية خالصة وإنما تشبه تلك الفارسية (أشكال ٨٣-٨٤ ، ٩٧) ، أيضاً الألوان الباهتة والطراز المعماري (شكل ١٧٧) .

ورأينا الأسلوب الفارسي مدعماً بقوة في بلاط الإمبراطور جهانجير (١٥٩٩ - ١٦٢٧) الذي اهتم حتى أثناء تمرده في الله أباد بالفن ورعاه رعاية جيدة واستقطب إليه فنانين فارسيين أمثال أقارضا الذي كان يوقع أعماله بأقارضا جهانجيرى ، هذا الفنان الذي يرجع إليه الفضل في إدخال تيار جديد من التأثيرات الفارسية إلى المراسم الملكية المغولية^(١) . وفي (لوحة ٢٣) تطبيق لما سبق ذكره حيث تمثل اللوحة الأمير سليم يأسر فهداً صياداً . . تلك الفهود التي استخدمت منذ قديم الزمان في إيران والهند للصيد بها (شكل ٢١٨) . . أيضاً من الملامح الفارسية في اللوحة المناظر الطبيعية في الخلفية (أشكال ١٨٦ ، ٢٠٤) ، الظلال والتحديدات للوجوه والصخور (أشكال ٢١٣ ، ٢٤٣) واستمرت ترجمات النصوص الشعرية وتوضيحها بالصور . مثل مقتطفات من أشعار سعدى* ، وخمسة نظامى ، أنورى سهيلي ، ديوان حافظ ، البهارستان الجامى^(٢) : وهي نصوص شعرية أو نثرية فارسية في

(*) شغلت عائلة البرامكة مناصب وزارية مهمة في بلاط الخليفة العباسي هارون الرشيد ولما اشتدت شوكة جعفر البرمكى أمر الخليفة باعتقاله وإعدامه ثم عفا عنه . . ونظراً لأهمية هذه العائلة كان لهم كتاب يوجز أعمالهم وفضائل الساحة والعفو والفضيلة .
S.R. Canly : Op. Cit., P. 120.

(١) انظر أسلوب أقارضا جهانجيرى في لوحات :
Amina Okada : Op. Cit., PLs : 113-117

(*) كان سعدى من أفضل الشعراء الفارسيين في كلام الحب المنظوم منذ القرن ١٣ ، عاش في شيراز في ظل المنغول . استمرت أشعاره البستان وجولستان في القصور الإيرانية ، ونسخت منذ القرن ١٥ . هذه المقتطفات كتبها عبد الرحيم الهراوى - عنبر قلم - المذكور اسمه في مفتاح المخطوط دون الإشارة إلى تاريخ ومكان العمل .
S.R. Canly : Op. Cit., P. 127

(٢) انظر لوحات من هذه المنظومات الشعرية الموضحة بالصور في :
Amina Okada : Op. Cit.

الأخلاق والفضائل ومنظومات لأشعار حب وغرام فى مراسم ملكية مغولية لذلك كان توضيحها بالصور ، متأثراً بالأساليب الفارسية التى أتى ذكرها فى المنظومة . . نرى ذلك بوضوح فى (لوحة ٥٣) المنظر الطبيعى للتلال الصخرية (أشكال ٢٤ ، ٢١٣) الألوان الباهتة وحركات وملامح وعمامات الأشخاص (أشكال ٧٠ ، ٧٨ ، ٨٨) ونفس هذه الأساليب طبقت فى لوحات (٨٢ ، ٨٣ ، ٩٦) .

ثالثاً : الأساليب الأوروبية فى التصوير المغولى الهندى :

إذا ما تعمقنا فى تاريخ التصوير للكشف عن مصادره القديمة وجذوره الموعلة فى القدم لوجدنا أن كلاً من فن التصوير المغولى والأوروبى يرتكزان على قاعدة شرقية واحدة^(١) . . فقد استمد الفنان المغولى جزءاً من مهاراته الفنية من أسلافه رسامى الصور الجدارية التى تعود للفترة البوذية . وأخذ بعض المصطلحات الفنية مثل الحجم والعرض والفراغ من الأصل الذى كان موجوداً بالفعل فى المنطقة قبل دخول الإسلام وانتقلت من جيل لآخر مع التحديث والتطوير وكانت هذه المصادر بالفعل أحد أسس تصاوير المخطوطات المغولية . . أما بالنسبة للتصاوير الغربية فكان أهم مصادرها الصور الجدارية الإيطالية ، وأيضاً الفنون الشرقية الهلينية والبيزنطية .

ولم تكتف المدرستان بالأخذ من هذه المصادر ، بل أخذ الفنانون فى تطويرها وأيضاً بطريقة مشابهة . . منظور الرسم بالألوان المائية على الجدران (الفريسكو) إلى صور زيتية على الورق أو القماش تضم إلى الألبومات والمرقعات والمخطوطات أو لوحات كبيرة الحجم علقت على جدران القصور أو الكاتدرائيات والأديرة .

أما عن كيفية التقاء الفن الهندى بالفن الأوروبى فبدأ هذا منذ مطلع القرن السادس عشر الميلادى حين ظهرت قوتان عظيمتان أثرتا بشكل مباشر على معظم شبه القارة الهندية : ففى الحدود الشمالية الغربية كان المغول بزعامة بابر ، وفى الجنوب الغربى على حدود البحر نجد البرتغال بعد نزول فاسكوداجا إلى اليابسة وبداية الاتصال المباشر بين الهند وأوروبا . . وتذكر المصادر التاريخية أن الاتصال بين الهند وأوروبا بدأ قبل ذلك بكثير وبالتحديد منذ عام ١٤٩٨ حين كانت طرق القوافل التجارية البرية تمر عبر إيران ، كما أن التجارة البحرية بين

(١) منى سيد على حسن : التصوير الإسلامى فى الهند (الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية)، دار النشر للجامعات، القاهرة ٢٠٠٢م.

جوجورات والسفن الأوروبية كانت نشطة فى تلك الفترة . . لكن هذا لم يكن كافياً لخلق علاقات فنية بينهما ، لذلك حينما ظهرت المصانع الأوروبية فى كلكتا وانتشرت المنتجات الأوروبية المصنعة فى المنطقة بدأ ينعكس ذلك على الحياة الفنية فى الهند . ومنذ أن وطأت قدمى الإمبراطور أكبر جوجورات غازياً لها فى ١٥٧٢ م تعرف على التجار البرتغاليين وجلس معهم يناقشهم وأعجب بمعلوماتهم الغزيرة . . وفى عام ١٥٧٧ م استدعى أحد الموظفين البرتغاليين للعمل فى بلاطه^(١) . . كما كان التجار الأوروبيون مثل اليونانيين منتشرين فى مدن هندية أخرى كأجرا ودلهى كما وصلوا إلى جنوب الهند .

وتطلب هذا التقارب بين أكبر والفكر الأوروبى الغوص أكثر فى العقائد الدينية ومحاولة التقريب بينها ليسهل التعرف على الثقافة الغربية ، وبالطبع كان لهذا أثر فعال على التصوير المغولى . . إذ بدأ الإمبراطور أكبر يطلع على الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن ويشير على فنانيه دراستها واستنساخها .

وبوصول البعثات والإرساليات التبشيرية المسيحية إلى معظم شبه القارة الهندية بدأت التأثيرات الأوروبية فى الازدياد . . وبلغت شدة اهتمام الإمبراطور أكبر بهذه الإرساليات وما تحمله من مواد فنية غريبة حداً كبيراً لدرجة أنه أرسل مبعوثيه إلى مختلف أنحاء الهند لعمل تقارير وبيانات عن تلك المواد الفنية والصناعات التى تمارس هناك ، كما كان يزود مبعوثيه بالأموال اللازمة لشراء وعقد صفقات مع الحرفيين المهرة لعمل ونسخ بعض من هذه المنتجات وإحضارها له ، كما كان مبعوثيه يحضرون له عدداً من الحرفيين الأوروبيين للقيام بنسخ وتقليد كل ما يطلبه الإمبراطور منهم على رأى ومسمع منه فى مرسومه الملكى^(٢) .

وبحلول عام ١٥٨٠ م بدأ توافد الأباء الياسوعيين إلى الهند حاملين معهم نماذج من عند التصوير الأوروبى ذات الصبغة الدينية مثل صور القديسين وفتحت هذه التصاوير مجالاً للمناقشات المستفيضة بين أعضاء البعثة التبشيرية وأكبر . . كما قدمت البعثة للإمبراطور نسخة من الإنجيل نفذت بأمر من الملك فيليب الثانى فى إسبانيا فى الفترة من ١٥٦٨-١٥٧٢ م وهى عبارة عن ثمانية مجلدات ضخمة وضحت بالصور ، قبل أكبر الهدية ووقع عليها وضمها إلى مكتبته وظلت بها خمس عشرة سنة ثم سلمت ثانية لآخر مبعوث ياسوعى أتى

(١) منى سيد على حسن : (سبق ذكره) ، ص ٣١٨ .

(٢) P. Brown : Indin Painting Under the Mughals, Orxford 1924, P. 67.

للبلاط المغولى^(١) .

ومن الأعمال الأوروبية الأخرى التى وصلت للبلاط المغولى تقويم ميلادى من عمل حفاران ألمانيان من نورنبرج ، ومطبوعات أوروبية أخرى ، ومنحوتات ، ونسيج مطبوع ومتوجات فنية أخرى . . وكانت كل هذه الهدايا مبعثاً لإلهام المصورين الهنود ونخص بالذكر : بساون ، مسكين ، كيسو داس مما كان له أثر كبير على مدرسة التصوير المغولية . والأهم من ذلك أن أحد هؤلاء الفنانين الهنود ويدعى Kassara قام برسم ألبوم كامل لموضوعات مسيحية وقدمه للإمبراطور أكبر فى ١٥٨٨^(٢) . وكان للكاتب أبى الفضل ردة فعل قوية فيما يتعلق بأسلوب رسم الفنانين الأوروبيين الواقعى ، فكتب فى عين أكبرى^(٣) :

«... حقيقى إن المصورين ، خاصة الأوروبيين ، نجحوا فى تصوير الأفكار بطريقة واقعية رغم جهلهم بفكرة الخلق ، لدرجة أنه من الصعب تمييز الصورة عن الأصل...»

على أية حال أخذ الفنانون الهنود من تلك المتوجات الأوروبية تقنيات وجدناها مطبقة فى تصاويرهم . غلب على معظم تصاوير تلك الفترة سمتان فنيان وهما : ملء الفراغ فى الصورة ، ومعالجة الخلفية بالتفاصيل ، بمعنى أن الفنان لم يترك فراغاً فى اللوحة إلا وملاه بالأشجار ذات الكتل الضخمة من الأوراق مع مراعاة الظل والضوء ، أما بالنسبة للخلفية فشغلها المصور بالمدن التى ترى على المدى البعيد مطلة على مناظر طبيعية مثل البحيرات وشواطئ الأنهار ، ويحيط بها من أعلى الضباب الخفيف المائل للزرقة . . (انظر لوحات : ١٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٦٤ ، ٨١) . وبالتطبيق على الأشكال المفرغة تتضح أكثر تلك التأثيرات الأوروبية على مدرسة التصوير المغولية فى الهند فى عصر أكبر . انظر (أشكال : ١٨٦ ، ١٨٨ ، ٢٠٣ - ٢٠٤) وهى تمثل خلفيات المدن المنغمسة فى السحاب المائل للزرقة ويتقدمها البحيرات أو شواطئ الأنهار . أيضاً (أشكال ١٨٩ ، ١٩٢) المناظر الطبيعية للأشجار ذات الكتل الضخمة من الأوراق .

زاد الاهتمام بالتصاوير الأوروبية فى عهد جهانجير زيادة ملحوظة ، فقد اهتم بجمع المنسوجات والتصاوير الأوروبية ، وقام فنانوه بنسخ صور عديدة منقولة عن الأصل

Amjan Chakraverty : Op Cit, P. 30.

(١)

P. Brawn : Op. Cit., P. 167.

(٢)

Anjan Chakraverty : Op. Cit., P. 30 (from Ani-Akbari, tr. Blochman PP. 102-3).

(٣)

الأوروبى ولا تزال محفوظة للآن فى المتاحف الأوروبية مثل صورة لفرجين مارى فى المكتبة البودلية (رقم سجل 16, 1716, O.A.) كما يحتفظ متحف واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية ببعض الصور المسيحية المرسومة من قبل فنانين هنود^(١) .

وكثيراً ما جلس الإمبراطور جهانجير مع بعثة الجزويت وتلقى منهم معلومات عن الفنون الأوروبية وهدايا قيمة عبارة عن تصاوير دينية كانت تفسيراً لبعض نصوص الإنجيل^(٢) . كما أنه كثيراً ما جالس الكاهن الجزوينى الأب Xavier وناقشه فى الرموز الأيقونية المسيحية .

أيضاً ظهر المبعوث الإنجليزى روى موفد ملك إنجلترا جيمس الأول فى البلاط المغولى منذ العام ١٦١٥ م حاملاً معه هدايا للإمبراطور الذى أمر فنانيه بنسخها لدرجة صعوبة تمييزها عن الأصل . . منها صورة لجهانجير جالساً على عرشه يتحدث إلى شيخ صوفى ووقف بجواره الملك جيمس الأول والسلطان التركى يتابعون الحديث (لوحة ٥) . ومما يذكر أن صور ملك إنجلترا أخذت عن الأصل الإنجليزى من عمل مصور البلاط الخاص وكانت ضمن الهدايا التى حملها السفير سيرتوماس روى . وجدير بالذكر أن مذكرات هذا السفير كانت من أهم المصادر التى كشفت كثيراً عن الحياة وفن التصوير فى الهند فى تلك الفترة على أية حال كان لدى مصورى جهانجير مذهباً فنياً منفرداً فى الرسم اتسم بالعظمة الفنية العالمية ، لذلك ضمنوا الصورة الإمبراطورية أيقونة تمجد عظمتهم . . فكثيراً ما صور الإمبراطور جهانجير واقفاً أو حاملاً الكرة الأرضية أو واقفاً عليها ، مع هالة ترمز إلى كتلة ضوء الشمس أو القمر ، أو للإمبراطور واقفاً على الساعة الزجاجية مع ملائكة يحيطون به ، أو واقفاً على أسد وحمل رمزى القوة والضعف لكن متجاورين فى أمن وسلام^(٣) . كما كثر تصاوير النباتات والزهور والحيوانات بألوان طبيعية زاهية تأثراً بتصاوير أوروبية معاصرة ، وكانت إطارات الصور عرض مشير لنماذج نباتية رائعة رسماً وتلويناً طبيعياً . وبالتطبيق على لوحات الكتالوج التى وجدت بها تأثيرات أوروبية انظر (لوحات : ٥ ، ٦ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ٣٧ ، ١٠٠) ، أيضاً (أشكال ١٧٣-١٧٦) .

زادت التأثيرات الأوروبية فى عهد شاه جيهان ، فوجدنا الأيقونات المسيحية (الهالات ،

(١) P. Brown : Op. Cit., P. 168.

(٢) Ibid., P. 170.

(٣) Amina Ckada : Op. Cit., pls : 28, 37, 48-49, 53-55,

(٣) انظر جهانجير مصوراً مع أيقونات أوروبية

الملائكة ، الأعمدة ذات التيجان والقواعد الضخمة . .^(١) . رغم ذلك لم نسمع عن وجود فنانيين أوروبيين فى المرسوم الملكى ، إلا المصور الفارسى محمد زمان الذى درس فنون التصوير فى روما والتحق بالمرسم الملكى لشاه جيهان وقام بعمل صور عديدة تحمل تأثيرات غربية وواضحة . . ورغم روعتها وتميزها إلا أنها لم ترق لمستوى أعمال الفنانين الأوروبيين .

ومن أهم التقنيات الأوروبية التى رأى فى تصاوير عصر شاه جيهان تقنية النم قلم (التلوين الخفيف بالقلم على نحو متفرق ومتباعد) وسادت تماماً فى المرسوم الملكى فى تلك الفترة^(٢) . أيضاً خلفيات الصور التى مثلت مناظر طبيعية فى موضوعات الصيد والحرب كانت تبدأ من مقدمة اللوحة حتى نصل على المدى البعيد لمنظر المدينة التى تحيط بها الأشجار الكثيفة الأوراق يليها السماء بزرقها الصافية^(٣) . . كذلك الإطارات التى اشتملت على رسوم نباتية وحيوانات بطريقة زخرفية رائعة تصلح لأن تكون لوحات قائمة بذاتها . كما رأينا تصاوير نباتية وحيوانية فى لوحات قائمة بذاتها وبرع وتخصص فى رسمه الفنان منصور . تقنية أخرى سادت فى المرسوم الملكى بطريقة واضحة وملحوظة وهى الظل والضوء والمناظر الليلية على ضوء الشمع أو الحطب .

رأينا هذه التقنيات فى لوحات : ٧ ، ٨ ، ٣٤ ، ٦٢ ، ٧٣-٧٥ ، ٧٨ ، ١١٣ ، وفرغناها فى الأشكال التالية : ١٧٩ ، ١٧٣ ، ١٧٨ ، ١٨٢ ، ١٨٥ ، ونظراً لتحفظ الإمبراطور أورانجزيب تجاه فكرة الرسم والفنانين وكرهه للفن ، لذلك لم يكن هناك شيء يذكر فيما يتعلق باهتمامه بجلب فنانيين أوروبيين لرسمه . لكن هناك شواهد تدل على استقدامه فنانيين برتغاليين لزخرفة جدران القصور برسوم جدارية فى بيجبور ، رغم رداءتها إلا أنها تحمل خصائص أوروبية^(٤) .

وفى عصر راجات الهند الذين خلفوا الأباطرة المغول وقسموا مدرسة التصوير المغولى إلى مدارس اتخذت أسماء الأقاليم التى وجدت فيها ، بدا التأثير الأوروبى جامداً ولا يستحق أن يطلق عليه فناً . ومع ذلك هناك بعض الاستثناءات التى ترجع إلى القرن الثامن عشر بوصول فنان إنجليزى يدعى Tilly Kettle إلى كلكتا وتبعه فنانون آخرون وجد تأثيرهم

(١) انظر تصاوير شاه جيهان ذات الأيقونات الأوروبية

Ibid., PLs : 57, 194, 199-200, 203, 208

(٢)

Amjan shraverty : Op. Cit., P. 40.

(٣)

Ibid., P. 40.

(٤)

P. Brown : Op. Cit., P. 178.

الضعيف على بعض التصاوير التي نفذت للنبلاء على أيدي فنانين هنود ، لكن تلك التصوير ظلت انعكاساً جامداً للتصوير الغربي^(١) . .

وبعد أن قمنا بدراسة مقارنة في أساليب التصوير المغولي ، كل تأثير على حدة ، إلا أن هذه الأساليب اجتمعت في اللوحات بحيث أخذ منها الفنان الهندي ما يناسب عصره وموضوعه مستبعداً غير الملائم لتقاليده الفنية التي أرسنها مدرسة التصوير المغولي منذ عهد أكبر مؤسس المدرسة . تلك المدرسة التي ازدهرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين بأساليبها وفنونها ورعاة فنها وفنانوها .

وقد حافظت المدرسة على التقاليد والأعراف المغولية منذ عصر أكبر . ورغم أن التصوير لم يكن فناً في الكتب الموضحة بالصور كما رأينا في إيران ، لكن مع نشوء فن البورتريه حيث كان الإمبراطور شخصياً يجلس أمام المصور لعمل صورة شخصية له ويأمر مصوريه بعمل تصاوير شخصية لنبلائه ورجال بلاطه ، من هنا نشأت الألبومات والمرقعات والصور ذات الإطارات وعلقت على جدران القصور لتزيينها . وكانت هذه سمة من سمات مدرسة التصوير المغولي الهندي . كما أن الدفاع عن فن التصوير والوقوف في وجه المتشددین من أهم ما اعتنى به أكبر . كذلك أولى الرسم الملكي اهتماماً دائماً وشجع الفنانين وكان دائماً يعقد مقارنة بينهم وبين الفنانين الأوروبيين وهذا يتضح فيما كتبه أبو الفضل مؤرخاً لعصر أكبر في أربعة أجزاء مكتوبة وموقعة^(٢) .

ثم ورث جهانجير الرسم المجهز بأدواته وفنانيه ، وأسلوبه الخاص به في عهد أكبر . . مع ذلك أخذ يطور ويحدث فيه بما يتناسب مع نظريته الناقدة الواعية بالفن . . فأحيا الاهتمام بتصاوير الحياة الطبيعية للنباتات والحيوانات فأمر بعمل بورتريهات لها لتعلق على جدران قصره وكتب في مذكراته أن بابر وصف أشكال العديد من الحيوانات لكن لم يأمر مصوريه بعمل صور لهم^(٣) . .

كما أن حبه للزهور والورود كان واضحاً في رسوم الهوامش والإطارات التي يمكن أن يقال إنها كانت في عهده فناً مستقلاً بذاته . .

(١) منى سيد على حسن : (سبق ذكره) ص ٣٢٧ .

(٢) S.P. Verma : Op. Cit., P. 4 (from : Abu'l Fazal (2) ed-text, 118, tr., I, 115 and 116-117, tr. 113-114).

S.P. Verma : Op Cit., P. 5 (from : Jangiri (10, ed. text, (05, tr., t, 215).

(٣)

وفي عصره أيضاً وضح الانتقال من المخطوط الموضح بالصور إلى اللوحات الزيتية والألبومات المصورة لذلك قيل إن التصوير في عهده كان فناً أرسقراطياً لأن هذه الألبومات اشتملت على بورتريهات لنبلاته وكبار رجال بلاطه . وأيضاً أصدقائه في الخارج ، حيث أرسل فنانيه إلى إيران لعمل بورتريهات للشاه عباس ونبلاته ، أيضاً حكام أوزبك ونبلاتهم وأضيفت هذه البورتريهات إلى ألبوماته مع تعليقاته ونقده الفني الصريح^(١) . وإذا كان نسخ المنحوتات والتصاویر الأوروبية بدأ في عصر أكبر ، إلا أن الاهتمام بالتصاویر الأوروبية زاد زيادة ملحوظة في عصر جهانجير لدرجة أنه كان من الصعب التمييز بين الأصل والنسخ المنقولة كما ذكرنا من قبل . كما اهتم جهانجير بالتصوير الفارسي القديم وقام بتنفيذ هذه التصاویر فنانون بعينهم مثل : أقارضا وابنه أبو الحسن ، منصور ، بشنداس بشتري ، محمد شريف بن عبد الصمد . . ولم يكتف هؤلاء الفنانين باتباع الأساليب الفارسية فقط بل شملت تصاویرهم أيضاً تأثيرات أوروبية كما قام بعضهم بنسخ تصاویر منقولة عن الأصل الأوروبي . . وهذا يدل على أنهم بدأوا يتخللون بالتدريج عن الأساليب الهندية المحلية الموروثة أو بمعنى آخر تكون التوليفة الحقيقية للتصوير الهندي ، الفارسي والأوروبي التي نتج عنها مدرسة التصوير المغولي في الهند . لذلك يمكن أن نطلق على التصوير في عهد أكبر المرحلة التجريبية للتصوير المغولي التي اكتملت أركانها ووصلت إلى ذروتها في عهد جهانجير .

أما المرحلة التالية والأكثر فخامة وأبهة في التصوير المغولي ، فيمثلها عصر الإمبراطور شاه جيهان حيث تميزت بزخارفها الغنية وصور الألبومات الفخمة ، ذات الأرياء المتألقة ، والمجوهرات الثمينة المليئة برسوم زهور ونباتات ذات ألوان مبهجة ، مع استخدام غزير للذهب والألوان الساطعة الصارخة مما تناقض بشدة مع الأساليب الواقعية التي مثلتها تصاویر أكبر وجهانجير . . كما زاد الاهتمام بالتقنيات الأوروبية التي ولدت في بلاط جهانجير مثل نم قلم والظل والضوء . .

ومثلما حظيت مدرسة التصوير المغولي بالتدريج لأعلى أيضاً كان انحدارها وأفولها لأسفل بالتدريج على يد الإمبراطور أورانجيريب الذي كره التصوير ووجه اهتمامه إلى نسخ القرآن والعناية بتحسين الخط ، أما التصوير والتكوينات فأصابهما الرتابة والتكرار مما أدى

Ibid., P. 5. (from : Mutribi (1), ed. text, 31, 61-2).

(١)

إلى اتجاه الفنانين إلى البحث عن رعاة فن آخرين فارتحلوا إلى الأقاليم الأخرى للعمل لدى الراجات والنبلاء والأمراء فى راجستان والهضاب محاولين إحياء طراز التصوير المغولى . . . لذلك كان موت الطراز المغولى بطيئاً حيث نجد كثيراً من مدارس التصوير المتأخرة مثل : أفادا (فى ليكناو والله أباد) ، لاهور ، دلهى وباتنه ، أيضاً مدارس التصوير فى التلال ووسط جنوب الهند ، متأثرة بالطراز المغولى الهندى ، رغم أنها متوجات سريعة تلبى المتطلبات التجارية فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر الميلادى .

الفصل الثانى
الموضوع فى الصور المغولية الهندية

الفصل الثانى

الموضوع فى الصور المغولية الهندية

بدراسة الموضوع فى الصور المغولية الهندية وجدنا أن كل فترة زمنية تتعلق بحكم إمبراطور كان لها ظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، ولذلك تنوعت الموضوعات حتى تتناسب مع هذه الظروف . .

فحين دخل الأباطرة المغول الهند كان هناك سلاطين دلهى الذين وضعوا أسس المجالات الإدارية والثقافية للمغول ، وكانت اللغة الفارسية هى لغة الحكومة مما أدى إلى إحكام السيطرة المركزية على كل أنواع الفنون . كما وجد المغول سلسلة من المخطوطات المصورة بعضها تأثر بتصاوير Jan الأهلية التى كانت موجودة بالفعل فى المنطقة ، وأخرى تأثرت بالنماذج الفارسية التى كانت سائدة فى تلك الفترة ، فعكست بحق تلك المخطوطات التصاوير المحلية الهندية والنماذج الأجنبية الفارسية .

ومن المحتمل أنه كان لدى اللوديين مراسم فى دلهى وأجرا ، وربما استفاد بابر من المخطوطات المصورة التى أنتجت فى مراسمهم فى تلك الفترة ، لكن يتعذر علينا تمييزها عن التى كانت موجودة قبل وصوله الهند مع تلك التى أنتجت له فى بداية حياته إن وجدت ويدعم ذلك قلة بل ندرة الموجود من تلك الفترة .

ومن ثم ورغم انهماك أول أباطرة المغول ظهير الدين محمد بابر بالفتوحات وترسيخ الحكم الإمبراطورى المغولى فى الهند إلا أنه كان لديه إدراكاً ثقافياً واضحاً . وهو لا يعتبر راعياً للتصوير فى هذه الفترة المبكرة ، إلا أنه تجول كثيراً فى دروب الهند ومدنها ليكتشفها . ورغم أنه أعلن نفسه إمبراطوراً على دلهى وأجرا ، إلا أنه أقام فى كشمير ولأهور مفضلاً المناخ البارد والجبل ذا النباتات الخضراء الكثيفة . . وأسفرت جولاته فى الهند عن اكتشاف حياة طبيعية ثرية لم يراها من قبل لذلك أسرع بتدوينها فى مذكراته واصفاً الحيوانات الأجنبية الغريبة عليه والتى رآها لأول مرة فى أواسط آسيا والهند . أيضاً النباتات والأشجار الموجودة فى متنزهات خلافة حققت حلمه فى تشييد بعض منها واضعاً خطة معمارية مفصلة سجلت فى مذكراته بالتفصيل لدرجة أن الحداثق الحديثة الموجودة فى باكستان وأفغانستان تعرف بأنها تلك التى وضعها بابر فى مذكراته وشيد بعضها منها فى عهده . .

ومما يدل على حسه المرفه وشعوره الدقيق بالطبيعة أنه كتب فى مذكراته :

«عندما نكون على بعد ميلين ، نرى شيئاً رائعاً : لون أحمر مثل زهور
الفجر ، تبدو وتختفى بين السماء والماء . . وكلمة اقترينا أكثر نتأكد أنه
قطيع من الأوز والبط يبدو أحياناً بريش أحمر . . .»^(١) .

إضافة إلى رهافة حسه ورقة شعوره تميزت كتاباته بالواقعية الشديدة ، وشدة الاعتناء
بالتفاصيل الدقيقة ، وإضفاء نبض الحياة والنشاط ، فكانت موضوعات بابر نامة مادة ثرية ،
ولسوء الحظ لم يكن لديه مرسوم أو فنانون يقومون بتوضيح ما كتبه بالصور وهذا ربما
لانشغاله بالفتوحات واستكمال ما بدأه أجداده وتأکید شرعية حكمه فى الأراضى المفتوحة ،
بالإضافة إلى طبيعته البدوية .

كما تضمنت مذكراته سيراً ذاتية لبعض سلاطين الفن : مصورين ونقاشين فارسيين مثل
بهزا دو شاه مظفر كذلك موسيقيين مثل خواجه عبد الله وقولى محمد شيخى . . وكانت
تعليقاته موجزة ولكن لاذعة وثاقبة دلت على دراية بفن التصوير واطلاع على نماذج كانت
موجودة من قبل^(٢) إذن لو كانت بابر نامة قد وضحت بالصور لاشتملت التصاوير على
موضوعات ومناظر حروب ، مناظر طبيعية للحيوانات والطيور والنباتات ، أيضاً صور
شخصية لأشخاص وحيوانات غريبة لم نعهدها من قبل لكن عزاءنا أن بابر ترك لنا هذه
المذكرات لتكشف عن اهتماماته الفنية والتي وضحت بعضها بالصور فى عهد حفيده أكبر
كما سنرى فيما بعد . (انظر : ٢ ، ٣ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٦٥) (أشكال ١٨٠ ، ٢٠٤) .

ولدت مدرسة التصوير المغولى فى الهند فى عهد همايون رغم ما تعرض له من ظروف
قاسية فى بداية حياته وتكرار هزائمه التى خاضها من أجل الحفاظ على الإمبراطورية المغولية
من الانهيار مما تسبب فى هروبه إلى إيران ليحتفى فى بلاط الشاه طهماسب . . كان
همايون يتصف بعدة صفات أهمها التردد وعدم القدرة على اتخاذ القرارات وإيمانه
بالخرافات ، ومع ذلك كان يتسلى بالفلسفة والتنجيم والشعر والموسيقى . لذلك أتاح له
اهتماماته فرصة الاطلاع على نماذج مختارة من النقوش والتصاوير الفارسية فى بلاط الشاه
طهماسب . كما أجبرته الظروف التى وضع فيها فى بداية وصوله لإيران على التخلي عن
التقاليد الملكية التى ضمتها الكتب والمخطوطات الفارسية ، وبمرور الوقت زاد اهتمامه

(١) A. Chakraverty : Op. Cit., P. 23 (from Vagiat - e. Babari : tr. A. Beveridge, PP. 239-40) .

(٢) S.P. Verma : Op. Cit., P. 4. (from Babarnama, tr. I, P. 291 A. Chakraverty : Op. Cit., P. 23)
(from : Vaquit - c- Babari, tr. Beveridge, P. 291) .

واطلاعاته بهذه الفنون وأخذ يجالس الشعراء ، الكتاب ، الفلاسفة ، المصورين والنقاشين . وكتب الإمبراطور همايون فى كابول (١٥٤٥-١٥٥٥) وصية أو ربما مذكرات ذكر فيه اثنين من المصورين الذين رافقوه أو التحقوا بمكان إقامته فى كابول منذ العام ١٥٤٩ وهما ميرسيد على التبريزى (سبقة أبيه ميرمظفر) ، وعبد الصمد الشيرازى اللذان قاما بعمل صفحات منفردة لموضوعات مختلفة من التصوير لعرضها على الإمبراطور وكذلك نماذج دقيقة من الكتابات وكلها كانت على الطراز الصفوى . كما تذكر السير المعاصرة لهذه الفترة أسماء مصورين آخرين كانوا ملاصقين لهمايون مثل : دست محمد ، مولانا يوسف ، مولانا درويش محمد ...

وعند رحيل الإمبراطور همايون للهند اصطحب معه الفنانين الفارسيين مير مظفر الذى اشتراه من شاه طهماسب بمائة تومانس^(١) ، وابنه مير سيد على وعبد الصمد - الذى أنعم عليه بلقب شيرين قلم . من ثم كان مولد مدرسة التصوير المغولى فى الهند على يد هؤلاء الفنانين بعد وفاة همايون متأثراً بجراحه واعتلاء أكبر العرش .

لذلك من الصعب تحديد الموضوعات التصويرية التى شملتها التماوير المنفردة التى نفذها هؤلاء الفنانين فى كابول ، أيضاً تعرض همايون لحادث سقوطه من سلالم المكتبة بعد ستة أشهر من وصوله الهند وقصر الفترة التى لم تمكنا من معرفة ما إذا كان هناك مرسوم مؤسس فى هذه الفترة القصيرة ، وهل أنتج هذا المرسوم تماوير ذات موضوعات تهم راعى الفن فى تلك الفترة أم لا ؟ على أية حال لا يوجد لدينا دليل مادى على تماوير منتجة فى تلك الفترة وربما أراد ابنه أكبر فيما يعد أن يؤرخ لحياة أبيه فأمر بتنفيذ بعض تماوير تمجد حياته خاصة وأن مؤسسى مرسوم أكبر هما الفنانان الفارسيان ميرسيد على وعبد الصمد اللذان اصطحبهما أبيه معه للهند ثم تتلمذ على يديهما كثير من فنانى مرسوم أكبر . أما عن موضوعات التماوير التى صور فيها الإمبراطور همايون كانت تمثله كوريث شرعى للعرش مع إخوته أو أجداده^(٢) ، أيضاً فى رحلات صيد ، وفى مناظر طبيعية استكمالاً لما بدأه أبوه من اهتمام بالحياة الطبيعية^(٣) . أيضاً عملت له صور شخصية وضعت فى إطار وعلقت فى صالات الاستقبال جنباً إلى جنب مع آبائه وأجداده وإخوانه^(٤) .

(١) A. Chakraverty : Op. Cit., P. 26.

(٢) S.P. Veroma : Op. Cit., Pl. 6.

Amina Okada : Op. Cit., PLs : 30, 56, 59.

(٣) Amina Okada : Op. Cit., PL : 246 - S.P. Verma : Op. Cit., Pl. 12.

(٤) منى سيد على حسن : رسالة ماجستير ، مخطوط فى جامعة القاهرة ، لوحة ٦ .

رأينا موضوعات التصوير فى عصر بابر وهمايون محدودة ، وهى مجرد تسجيل لتاريخهم القصير بناءً على ماكتباه من تقارير أو وصايا أو مذكرات ولا ننسى أنها لم توضح بالصور فى حياتهم ، إنما ما اختير من هذه المذكرات ليوضح بالصور كان فى عصور لاحقة ، رغم ذلك تأثرت لأنها عكست الحياة فى تلك الفترة سواء الحيوانية أو النباتية أو حروب أو جلسات عائلية لتسليم العرش من الآباء للأبناء . أما التنوع الهائل فى الموضوعات فلمسناه بوضوح فى عصر أكبر الغنى بالتصاوير ، فاستحق بالفعل أن يطلق عليه مؤسس مدرسة التصوير المغولى فى الهند .

جدير بالذكر أن الإمبراطور أكبر نشأ وترعرع على حب التصوير والتذوق الفنى منذ أن تلقى دروساً فى التصوير والخط فى بلاط أبيه همايون وهو لا يزال طفلاً صغيراً على يد الأستاذ ميرسيد على وعبد الصمد . كما كانت عبقريته تتمثل فى ذاكرته القوية التى كانت تختزن ما كان يقرأ عليه فى جلسات منتظمة لتصبح مادة ثرية وموضوعات حية لمخطوطاته ومذكراته . . . كما خصص يوماً أسبوعياً ليعرض عليه ما قام به فنانوه من أعمال ليقوم هو بالتالى بانتقادها سواء سلباً أو إيجاباً ، ويتلقى منها ما يصلح لضمه لألبومه ويجزل العطاء للمبدع من فنانى الرسم ، كما يقوم بتزويد المرسم بأنواع جيدة من الأوراق والأصباغ . وقد يغالى فى إعجابه بالصور المعروضة عليه لدرجة وضعها فى مقارنة مع أعمال أشهر المصورين الأوروبيين ، بل وفى نظره أن الأعمال المنسوخة لا يمكن تمييزها عن الأصل^(١) . .

وإذا ما تتبعنا الرسم الملكى فى عهد الإمبراطور أكبر لمعرفة الموضوعات التى كانت تنفذ فيه وبرعاية شخصية من الإمبراطور وتنفيذاً لأوامره وإرضاءً لميوله الفنية لوجدنا أنه فى العشر سنوات الأولى من حكمه كان يفضل توضيح المخطوطات الأدبية والشعرية بالصور سواء كانت قصصاً وأساطير منقولة عن العربية والفارسية أو نصوص مترجمة من اللغة السنسكريتية . ولذلك كانت أولى الأعمال الموضحة بالصور فى رسمه «قصة حمزة نامة» التى كانت تصاويرها الأسطورية المنفذة على القماش تعكس مجموعة من قصص مغامرات الأمير حمزة عم الرسول ﷺ فى أربعمئة صورة قسمت على أربعة عشر جزءاً استغرقت

(١) S.P. Verma : Op. Cit., P. 4 (from : Abul Fazal (2), ed. text, 116-117, tr. I, 113 & tr. 113-114.

خمس عشرة سنة^(١) . كما وضحت فى مرسوم أكبر مخطوط توتى نامة (قصص الببغاء) وهى قصص مترجمة عن الأصل السنسكريتى وغيرها . . أيضاً وضحت مخطوطات عديدة أخذت عن الأصل الفارسى وبالتالى تعددت موضوعاتها مثل بستان سعدى تم تنفيذها فى فتح بور سكرى فى ١٥٨٢ ، درب نامة فى حوالى ١٥٨٥ ، بهارستان لجامى فى لاهور فى ١٥٩٥ ، وخمسة نظامى . . وكلها منظومات شعرية أو نثرية أو قصصية وضحت بالصور (انظر لوحات : ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٨٣ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٥ ، ٩٦) .

وفى نفس الوقت والاتجاه سار اهتمام أكبر بالتاريخ جنباً إلى جنب مع الأدب والنصوص الشعرية الموضحة بالصور . فأمر كُتاب بلاطه بكتابة تاريخ العلم الإسلامى لإحياء الألفية الثانية للعصر الإسلامى تبدأ من عصر الرسول ﷺ وصولاً إلى الإمبراطورية المغولية فى الهند . هذا التاريخ الألفى كتب وقرأ له واستبعد منه المبالغات الأسطورية وألحقت به تصاوير فى الفترة من ١٥٩٢-١٥٩٤م توضح إنجازات أسلافه السابقين وصولاً إلى أمجاد أجداده وأبائه الأكثر قرباً منه . . إذن هى موضوعات تاريخية توضح إنجازاته الخاصة وتضعها فى مجال المقارنة بأعمال أجداده وأبائه الخالدة لتكون نبزاً لأسلافه من بعده . .

كما أمر بتوضيح تيمور نامة وجنكيزنامة بالصور وذلك محاولة منه لتأكيد وتوثيق الصلة الشرعية التيمورية المغولية ، كما ألحق بها ٤٠ صفحة منفردة تصف التسعة عشرة سنة الأولى من حكم أكبر مؤكدة صلته الشرعية بجنكيز خان وتيمورلنك ، خاصة وأن أباه وجده لم يشيرا فى مذكراتهما إلى هذه العلاقة أو تناسوها ، لذلك رأى أن يحىي أمجادهما ومآثرهما ويربطها بأعماله الخالدة التى اعتبرها امتداداً لأعمالهما واستكمالاً لتاريخ أجداده ، أمر بتوضيح مذكرات جده بابر بالصور بعد أن ترجمها إلى الفارسية الكاتب عبد الرحمن خان خاتان فى ١٥٨٩ . . ولم تكن هذه المذكرات مجرد سير ذاتية لمؤسس الإمبراطورية المغولية ، وإنما اشتملت على وصف دقيق للأراضى التى فتحها ، الحياة النباتية والحيوانية لوسط آسيا والهند ، وعديد من القصص المسلية والروايات التى وصفت شعب بابر والتفافه حوله وأيضاً بعض إنجازاته فى الهند . وتضمن كتالوج الرسالة تصاوير من بابر نامة (انظر لوحات : ٢ ، ٣ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٦٥ ، ٨٨) ، (أشكال ١٨٠ ، ٢٢١ ، ١٩٤) .

Amina Okada : Op. Cit., P. 7.

A. Chakraverty : Op. Cit., P. 28.

وتزامن مع توضيح بابر نامة بالصور ، أيضاً أكبر نامة تلك الترجمة الرسمية لحكم الإمبراطور أكبر لذلك تعددت موضوعاتها نظراً لطول فترة حكمه واهتماماته الكثيرة والمتعددة: فشملت موضوعات : جلسات بلاط ، حروب ، مواكب واحتفالات ، صيد . . (انظر لوحات: ٤ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٤٢-٤٤ ، ٤٥-٤٧ ، ٥٢ ، ٩٤) ، (أشكال ١٦٩ ، ٢٠٣ ، ١٨٣ ، ١٩٥ ، ١٩٩ ، ٢١٧ ، ٢٠٠ ، ١٩٨) .

ثم فى العشر سنوات الأخيرة زاد اهتمام أكبر بالنخبة والصحبة من كبار رجال البلاط والنبلاء وصناع التاريخ السياسى والثقافى والفنى فأمر بعمل تصاوير شخصية لهم مثل تصاويره الشخصية ، وألحقت هذه التصاوير بكتالوجاته بما مثلته من واقعية شديدة^(١) .

أيضاً فى هذه الفترة اهتم الإمبراطور بالتصوير الغربى الذى وفد إلى الإمبراطورية من خلال المنحوتات الفلمنكية والألمانية العديدة عن طريق إرساليات الجوزويت . . وصل أعجاب الإمبراطور بهذه الهدايا إلى حد أن يأمر مصوريه بفحصها ونقل ايحاءات منها أو حتى نسخها بما يتناسب مع تقاليد مدرسة التصوير المغولى فى الهند^(٢) .

على أية حال هذا النقل أو النسخ من الأصول الأوروبية لم يغير موضوعات التصوير وإنما تأثر الفنانون بعض الشيء بالأساليب الأوروبية والتقنيات مثل الظل والنور ، الشكل والحجم ، الرسم المنظورى والمناظر الطبيعية فى الخلفيات . . كما دخلت الأيقونات المسيحية فى كثير من التصاوير مثل (الهالات ، نماذج الكرة الأرضية ، عناصر القوة ووصلت إلى ذروتها فى عهد خلفائه جهانجير وشاه جيهان .

ولم يكن مرسوم جهانجير يقل ثراءً وفخامة عن مرسوم أبيه أكبر ، وساعده على ذلك أنه كان وريث المرسوم المجهز بفنائه وأدواته الفنية ، كما أنه كان راعياً للفن منذ أن كان أميراً واستقل ببلاطه فى الله أباد ، موظفاً أشهر المصورين أمثال أقارضا وابنه أبو الحسن ، أيضاً حظيت الصور الزيتية ورسوم الهوامش برعاية وعناية عظيمتين .

من أهم الموضوعات التصويرية التى نفذت فى مرسوم جهانجير رسوم البورتريهات الشخصية للآدميين والحيوانات والطيور والنباتات ، التى حولت اتجاه التصوير من توضيح المخطوطات بالصور إلى الألبومات والمرقعات ، كما ازدهرت فى مرسومه رسوم الهوامش

(١) منى سيد على حسن : رسالة ماجستير ، مخطوط بجامعة القاهرة - سبق ذكره .

(٢) انظر لوحات : Amina Okada : Op. Cit., Pls : 24-26.

المزخرفة بتصاوير آدمية أو حيوانية أو نباتية ، وأحياناً أحد العناصر السابقة على أرضية نباتية بطريقة زخرفية غنية الألوان والتذهيب. لدرجة أن تلك الرسوم الهامشية يمكن اعتبارها فرعاً من فروع التصوير يستحق أن يدرس كموضوع مستقل بذاته . (انظر لوحات : ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١١١ ، ١١٣) ، (أشكال : ٢٢٣-٢٣٤) . واختفت تدريجياً من التصاوير موضوعات كثيرة مثل الصيد ، الحرب . . . أو لم نعد نجدها بغزارة كما في عهد أكبر (لوحات : ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٨) وزادت تصاوير أخرى مثل فخامة وثناء البلاط أو الدربار التي تميزت برسوم آدمية لمختلف طبقات الشعب بدءاً من كبار رجال البلاط وموظفيه نزولاً إلى الخدم والأتباع والحراس (لوحات : ٥ ، ٩ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٣٧ ، ٥٦) ، (أشكال ١-٣٣) . كما رأينا من موضوعات تسليات البلاط الأباطرة في أوقات فراغهم مع الأميرات أو المحظيات (لوحات : ٣٣ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) ، (أشكال ٥٣-٥٨) لم يعكس التصوير في عصر جهانجير فقط موضوعات فنية أرسقراطية ، وضحت في الموضوعات السابقة ، بل هناك تصاوير عديدة مثلت حياة العامة من الناس أمثال الزهاد والدراویش (لوحة : ١٠٠) ، (شكل ٢٤-٣٠) الصور الشخصية للفنانين أثناء العمل في الرسم الملكي (لوحات ٨٩/٩٠/٩٧) ، أصحاب الحرف المختلفة (لوحات ٩١/٩٥/١٠٤) .

أما الموضوعات الرمزية والأسطورية التي وجدناها في تلك الفترة فاستخدمت فقط كأعمال إضافية لإتمام مناظر الصيد ومناظر أخرى كانت تتم خارج الرسم ، فكان لابد أن يشغل الفنان الفراغات بأشكال رمزية . أيضاً زاد اهتمام جهانجير بالمنحوتات والتصاویر الأوروبية ، وأمر مصوريه بعمل نسخ عديدة منها ، وتميزت بالدقة والتفاني لدرجة أنه كان من الصعب على المبعوث الأوروبي روى أن يميز بين الأصل والنسخة المقلدة^(١) . أيضاً ضمت ألبوماته تصاویر شخصية لحكام أجنب مثل شاه عباس وحكام يربك حيث كان يرسل مصوريه لعمل بورتريهات لهم وهم جالسين مع كبار رجال بلاطهم والمبعوث الإمبراطوري^(٢) ، (أشكال ٣٩-٤٦) أو مع الإمبراطور رغم أنه لم يرى الشاه عباس مطلقاً (لوحة ٣٧)^(٣) . واجه الإمبراطور جهانجير في أواخر عصره مشاكل عديدة أتت من المقربين

(١) A. Chakraverty : Op. Cit., P. 5.

(٢) Amina Okada : Op. Cit., PL. 192.

Ibid., PL. 54.

(٣) أيضاً انظر لوحة :

إليه - أبناؤه وزوجته نورجيهان - فكثيراً ما حاول خسرو إقصاء أبيه عن العرش ليحكم هو ولكن أحببت مؤامراته . . أما نورجيهان فعرفت بقوتها ومقدرتها الإبداعية لذلك اعتمد جهانجير على مشورتها ونصيحتها وأمر أن تضرب صورتها على العملة فى تلك الفترة . . وعندما وقع الإمبراطور فريسة المرض حاولت إقصاء ابنه خورام عن الحكم لكن فشلت خططها وتمكن خورام (شاه جيهان) من اعتلاء العرش فى ١٦٢٨ م .

كان أهم ما يميز عصر شاه جيهان المبانى التذكارية الفخمة الرائعة والتي بدأها بعرش الطاووس الملكى . تلك القطعة الفنية الغالية المرصعة بملايين القطع من اللآلىء والألماس والأحجار الكريمة الأخرى كما أمر ببناء أجمل مقبرة «تاج محل» على ضفاف نهر حمبة كى تدفن بها زوجته المحبوبة ممتاز محل .

ولم تنسبه اهتماماته المعمارية فن التصوير فقد ظل محافظاً فى القسم الأولى من حكمه على تقاليد وأعراف مدرسة التصوير المغولى . . وتنمى لعصره بعض البومات مجمعة فخمة ضمت تصاوير أرستقراطية غنية بزخارفها ، أزيائها المتألقة ، الأسلحة والدروع الفخمة ، الأعمدة الضخمة ، الاستخدام الغزير للذهب ، والألوان الساطعة (أشكال ١١٤-١٢٤) . . كلها عناصر تناقضت بشدة مع الواقعية المثالية فى تصاوير جهانجير^(١) . وجدنا كل هذه العناصر السابقة فى موضوعات التصوير التى مثلت تسليات البلاط وبصفة خاصة التى جالس فيها الإمبراطور أبناءه ، رجال بلاطه ، العسكريين ، البعثات والإرساليات الأجنبية . . . (كتالوج اللوحات : ٤ ، ٧ ، ٨ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩)^(٢) .

وكانت البادشاه نامة هى آخر نص مغولى تاريخى موضح بالصور (١٦٥٦-١٦٥٧) بما يتلائم مع طقوس البلاط الفخمة^(٣) . .

كما تميزت موضوعات التصوير فى عصره بخلفيات المناظر الطبيعية التى كانت تعطينا الإحساس بأنها منبثقة من المقدمة ويستمر تواصلها إلى مدى بعيد فى المؤخرة (أشكال ١٨٢-١٨٣ ، ١٨٦ ، ١٨٨) .

كثرت أيضاً تصاوير الدراويش ورجال الدين والتى تناقضت بشدة مع مناظر الأبهة

S.P. Verma : Op. Cit., P. 6.

(١)

Amina Okada : Op. Cit., pls : 199-200, 203, 208, 217, 227, 235.

(٢) أيضاً انظر لوحات :

A. Chakraverty : Op. Cit., P. 40.

(٣)

والفخامة للبلاط الملكى . وميز هذا الموضوع الألوان القائمة وكثرة استخدام تقنية الظل والنور الذى انبثق من شمعة أو أعشاب أو أخشاب مشتعلة سواء للتدفئة أو للإنارة . . (لوحات ١١٣/٨٧/٧٨) .

وتلاشت بالتدرج الصورة الشخصية الفردية مع اتجاه الموضوعات للأساليب الزخرفية والشكلية وزيادة التفاصيل . . وضحت تلك العناصر فى الرسوم الزخرفية : عربات تجرها الأحصنة ، السجاد ، المجوهرات والإكسسوارات كما امتدت زخرفة الهوامش التى بدأت فى عصر جهانجير ، لكن هذا الامتداد كان بتوسع أكبر فى عهد شاه جيهان فرأينا على الهوامش : رسوماً شخصية تتلاءم مع موضوع اللوحة . ففى موضوعات الموالى والدراویش كان يرسم على الإطار أو الهامش صور شخصية لدراویش جالسين أو واقفين وماسكين كتبهم أو موضوعة بجوارهم^(١) ، (لوحات : ٧٨ ، ١١١ ، ١١٣) (الشكل ٢٣٤) ينطبق نفس الوصف على اللوحات التى عكست حياة الزهاد (لوحة ١٠٢)^(٢) . . وغالباً كانت أرضية الهامش المرسوم عليها هذه الصور الشخصية تزخرف بالنباتات والورود والزهور الیانة بطريقة زخرفية عالية الجودة وألوان متناسقة ومبهجة كذلك كثرت الصور الشخصية للحيوانات والطيور النادرة فى تصاویر ألبومات شاه جيهان (انظر الكتالوج لوحات : ٧٣-٧٥ م) (أشكال ٢٢٣-٢٣٠) كصور شخصية فردية ، ومن ناحية أخرى وجدنا تصاویر الحيوانات والطيور موزعة على هوامش اللوحات ذات الموضوعات المتعلقة بذات الحيوانات أى فى المناظر الطبيعية حيث عابرى السبيل أو الزهاد والنساک . . ففى لوحة لمجنون لیلی جالساً وحده فى الصحراء ووقف معه رسول حبيبته لیلی يعلمه بوصولها على هودج فى الطريق ، لذلك رأينا تكملة الموضوع فى الهامش قد شغلت مساحة أكبر من اللوحة الرئيسية . اللوحة من ألبوم شاه جيهان من المتأخر ومعنونة بالمجنون ورسول لیلی ، ونرى المجنون جالساً على الأرض ووقف أمامه المبعوث يتحدث معه ، بجواره غزالة وخلفه اثنتان آخرتان . أما الهامش العريض فرسم فى مقدمته نمر وأسد متواجهان ومتحشران لبعضهما وفى باقى الهامش رسوم لغزلان تجرى وراء بعضها البعض وأخرى جالسة أو واقفة ، بينما الجمل يحمل هودج لیلی ويسجبه خادمه وهى فى طريقها للحبيب (شكل ٢٣١)^(٣) . . .

Amina Okada : Op. Cit., pls : 205, 207, 250.

Ibid : PLs. P. 224, 242.

Amina Okada : Op. Cit., PL. 243.

(١) أيضاً انظر لوحات :

(٢)

(٣)

أيضاً من النماذج التى وزعت فيها تصاوير الحيوانات أو الطيور على الهامش (لوحة ٧٥) ، وأحياناً كانت اللوحة الأساسية تمثل تصاوير حيوانات وطيور بينما الهامش مزخرف بزخارف نباتية وورود جميلة (كما فى لوحات ١١٣/٧٣) ،

وفى أواخر عهد شاه جيهان بدأت الأزمة الاقتصادية تتضح نتيجة للبدخ الزائد فى المباني الفخمة وعرش الطاووس المكلف وبيات محاولات الشاه لإعادة الحياة الاجتماعية إلى مظاهرها السابقة بالفشل نتيجة لاستنزاف الثروات . . بالإضافة إلى التشدد الدينى الذى بدأ يلقي بظلاله على المجتمع المغولى فى مقابل التسامح الدينى لجهانجير وأبيه أكبر مما أدى إلى نزاع طائفى محتوم . . هذه الأحوال المتردية كان لها آثارها السلبية على موضوعات التصوير المغولى . . هذا بالإضافة إلى النزاع بين أبناء شاه جيهان دارا شيكو وأورانجزيب .

فاتجه داراشيكو الوريث الشرعى للعرش إلى البحث فى المذهب الصوفى ، وانغمس فى المناقشات الفلسفية مع العلماء اللاهوتيين والمسلمين والهنود . . رغم ذلك استطاع فى أواخر سن المراهقة أن يكلف بعض من مصورى الرسم لعمل مرقع لزوجته المحبوبة نديرة بانويچوم اشتملت موضوعاته على تصاوير زهور ، وطيور وصور شخصية اتسمت بالهدوء والجمود ، وبدت الشخصيات متأملة شاردة تتطلع لمستقبل مجهول . . كما ضم ألبومه تصاوير لزهاد ورجال دين مسلمين وهنود على حد سواء مما عكس أفكاره الدينية ، كما يذكر أنه كان بارعاً فى الخط والكتابة وربما كانت هناك نماذج من أعماله لم تكتشف بعد .

أما أورانجزيب الذى استطاع أن يعتلى العرش ويستولى عليه من أخيه الشرعى بعد أن عزله وسجن أبوه شاه جيهان فى قلعة أجرا إلى أن توفى هناك ، فيعتبر بحق المسئول الأول عن الانحدار الشديد الذى أصاب مدرسة التصوير المغولى . . وفى عهده ساد التزمّت الدينى الذى بدأه أبوه مما أثر بالتالى على موضوعات التصوير فلا تنسب إليه سوى بعض البورتريهات الرقيقة التى بدت وكأنها أيقونات ثابتة من كثرة تكرار مكوناتها ، أيضاً بعض مناظر الصيد^(١) التى نفذت فى أوائل عصره . ثم توقفت تدريجياً منتوجات المخطوطات والألبومات الموضحة بالصورة نتيجة لاختفاء راعى الفن وبالتالى الهيئة الإدارية للمرسوم الملكى التى اتجهت إلى النبلاء والأمراء فى المقاطعات الأخرى بحثاً عن الرعاية الفنية وإشباع ميولهم المتدهورة نتيجة للسياسة التى اتبعها أورانجزيب حيث انهمك فى عمل منسوخات من القرآن الكريم . . .

(١) أيضاً الكتالوج فى :

Yhya Zaka, S. C. Welch : Op. Cit., see PLs :

تولى بعد أورانجزيب خلفاء لمدد قصيرة متغيرة لا تكفى الاهتمام بأى شىء فكان الأقول لمدرسة التصوير المغولى حيث فقد الفنانون الحنين للعصر الذهبى للإمبراطورية فى عهد أكبر، جهانجير وشاه جيهان . فبدت موضوعات التصوير فى القرن الثامن عشر شكلية ومكررة حيث شاهدنا الأمراء مصورين وهم يتابعون عروضاً راقصة أو موسيقية أو ألعاباً نارية وفى النصف الثانى من القرن استعارت مدارس التصوير المحلية فى قايز اباد ، اودح ، ليكاناو ، مرشد أباد موضوعات وأساليب فنية من المدرسة المغولية ولكن فى بداية انحدارها فى النصف الأول من القرن الثامن عشر.

ورغم ذلك تنوعت موضوعات تصاوير هذه المدارس منها على سبيل المثال موضوعات احتفالات ومواكب (انظر لوحات من ١١٤-١٢٦) ، موضوعات جلسات طرب ومرح ولقاءات للأحبة (لوحات : من ١٢٧-١٣١) ، موضوعات صيد (لوحات من ١٣٢-١٣٥) . . وكما ذكرنا من قبل ورغم محاولات الفنانين استعادة المجد الذهبى لمدرسة التصوير المغولى إلا أن تصاويرهم غلب عليها الجمود والتكرار فى أشكال وسحن الأشخاص، الرتابة والملل فى التكوينات ، وبإيجاز افقدنا التقنيات الفنية الدقيقة المتطورة التى لمسناها فى موضوعات تصاوير المدرسة المغولية فى الهند .

الفصل الثالث
الإطار والكتابات في الصور المغولية الهندية

الفصل الثالث

الإطار والكتابات فى الصور المغولية الهندية

كانت الصور المغولية الهندية غنية بموضوعاتها المتعددة والمتنوعة التى اعتمدت على توضيح النص المكتوب ، وتحقيق رغبات راعى الفن وميوله الفنية العالية ، وإدراكه الثقافى ونظرته الثاقبة ونقده اللاذع . . لذلك لم يقصر الفنان أمام هذه الطلبات الملحة لراعى الفن فى أن يكسب صورته كل الملامح الفنية المكملة لانجاز صور ترضى جميع الأذواق وتتناسب مع العصر والأسلوب المتجانس الذى ابتدعته مدرسة التصوير المغولى فى الهند .

ومن هذه المكملات التى ساعدت على اكتمال الصورة الموضحة للنص : الإطار والنقوش والكتابات . . وهى العناصر التى ستناولها بالدراسة فى هذا الفصل ، وبالطبع هناك عناصر أخرى قسمتها على الفصول اللاحقة محاولة أن تكون كل مجموعة عناصر منها ذات علاقة ببعضها البعض ، ثم وضحتها أكثر بالأشكال التى اطلعت عليها فى كثير من المراجع التى استعنت بها.

أولاً : الإطار :

عند دراستى للإطار فى الصور المغولية الهندية اكتشفت أنه فرع مستقل بذاته ويصلح كدراسة منفصلة ، ومع ذلك قمت بدراسة ماهو متاح لدى وأدرجته فى الكتلوج بالإضافة إلى ما ورد فى المراجع التى رجعت إليها ، وأعد أننى مستقبلاً سأقوم بدراسة أعم وأشمل للإطار فى الصور المغولية الهندية . .

غلبت على الإطارات التى ظهرت فى هذه الفترة الرسوم النباتية الزخرفية ذات الألوان الساطعة الزاهية وأيضاً المتنوعة . كما أن هناك إطارات رسمت بها صور شخصية آدمية أو حيوانية ومع ذلك على أرضية نباتية هادئة بما لا يتعارض مع الأشكال الأدمية أو الحيوانية بمعنى أننا ميزنا بوضوح بين الأرضية النباتية ذات الألوان الفاتحة الهادئة والأشكال المرسومة عليها سواء أكانت لأشخاص أو لحيوانات وطيور .

ففى (لوحات : ٣٥/٣٧/٥٦/٧٦/٩٩/١٠٠/١٠٣/١٠٧) ، (أشكال ٢٢٣-٢٢٤) .

كان الإطار المحيط بالصورة الرئيسية نباتياً خالصاً عبارة عن وحدات نباتية ملتفة حول بعضها

البعض متكررة على طول الإطار وعرضه . وغالباً ما كان يستخدم الفنان فى هذه الإطارات لوناً واحداً للوحدة المتكررة التى تمثل الزهرة أو الوردة الأساسية ويلفها بالأوراق الخضراء الجميلة والأفرع التى تتخذ لونها البنى الخفيف . هذه الوحدات المتكررة كانت ترسم على أرضية ذات لون واحد فى بعض التصاوير فاتح والبعض الآخر غامق وهذا حسب ألوان الوردة وأوراقها وأغصانها .

وفى بعض الصور (اللوحتان ٦١/١٣٨) رأينا أنواعاً كثيرة من الزهور الجميلة المتعددة الأشكال والألوان موزعة على الإطار بطريقة طولية رأسية على الجانبين الأيمن والأيسر للإطار ، وبطريقة عرضية على الجانبين السفلى والعلوى للإطار ، (أشكال ٢٢٣-٢٢٤) .

كما ظهرت رسوم إطارات يبدو فيها (لوحات ٦٢ ، ٧٣) الجزء العلوى من الإطار أعرض بكثير من الجانبين والسفلى ، وذلك ليتمكن الفنان من عمل منظر طبيعى من الأزهار التى تحصر بينها ورود صغيرة وكلها بألوانها الطبيعية وأوراقها النباتية . وليزيد الفنان من طبيعة وواقعية الرسوم النباتية صور حمامة جميلة فى المقدمة تقف على الأرضية وسط الزهور تحاول شم رحيقها الجميل . أما فى الجوانب اليمنى واليسرى والسفلى رسمت ورود أفقية ورأسية متعاقبة وراء بعضها البعض بأغصانها وأوراقها وألوانها التى تراوحت بين الأبيض ، الأزرق الخفيف والبمبى ، وهى نفس الألوان التى استخدمها الفنان فى الورد والأزهار الكبيرة فى الإطار العلوى العريض (لوحة ٦٢) .

ظهر إطار آخر يبدو فى اللوحة ٧٣ ، الجزء العلوى العريض منه وقد رسم الفنان فيه غصناً طويلاً يمتد بعرض الإطار يحمل أوراقاً خضراء ضخمة تحصر بينها براعم زهور لم تفتح بعد ولا زالت داخل كسوتها وكأنها تستحى الظهور مرة واحدة ، بواقعية شديدة وتكاد تنبض بالحياة (شكل ٢٢٥) . أما الأجزاء الجانبية والسفلية من الإطار فرسمت فيه شجيرات صغيرة تحمل أزهاراً وأوراقاً باللونين الأبيض والبمبى بالتبادل . أرضية الإطار اتخذت لوناً واحداً وهو البيج الفاتح جداً .

وأحياناً كان المصور يرسم على الإطار صوراً شخصية لطيور بدون أرضية نباتية كما فى (لوحة ٧٥) . فقد صور حمامتين واقفتين أمام برج الحمام فى اللوحة الأساسية ، وبالتالى وزع تصاوير حمام بطول وعرض الإطار . . السفلى والعلوى لزوجين من الحمام متقابلين ، أما الجانبين ففى كل جانب ثلاثة أنواع من الحمام مختلفة الأشكال والألوان والأرضية كما

ذكرنا خالية من أى زخارف واتخذت لونًا واحدًا ، (شكل ٢٢٩) وبالمثل (لوحة ١٤٠) .. وزع المصور تصاوير لحيوانات بطول وعرض الإطار ، والاختلاف الوحيد أن الأرضية هنا نباتية صحراوية وذلك لتناسب موضوع اللوحة الأساسية . ففي المقدمة أسد ونمر يتحرشان ببعضهما البعض ، النمر يحاول الهجوم والأسد وقف يترقب بحرص وانتباه . أما الجانب الأيمن فنرى ثلاث غزلان الأولى واقفة تتجه بنظرها نحو اللوحة ، الوسطى باركة على الأرض واتجاه النظر للخارج والأخيرة أيضاً باركة على الأرض ولكن نظرها للداخل .. ويبدو أن الجانب الأيسر من الإطار كان يشبه الأيمن حيث إننا لا نراه فى الصورة. أما الجانب العلوى فنرى ثلاث غزلان فى سباق تجرى وترمح فى الصحراء الواسعة. وفى أقصى الجانب الأيمن العلوى نرى جملاً ضخماً يجره خادم ويعلوه هودج تجلس فيه ليلى فى طريقها لزيارة المجنون الأرضية صحراوية نبتت فيها بعض الورود الخفيفة اتخذت اللون الأخضر للأوراق وأحمر خفيف وبعضها لون بنى أو بيج خفيف ، لون الأرضية كلها أصفر صحراوى (شكل ٢٣١) .

كما حدد الفنان الصورة الرئيسية بإطارين ، الداخلى منها رسمت فيه وحدات نباتية متكررة الشكل واللون الأصفر على أرضية برتقالي . ثم إطار خارجى آخر خالى من الزخارف . واستكمل موضوع التصوير على الإطار الخارجى العريض .

وفى لوحتين من ألبوم شاه جيهان المتأخر أراد بهما أن يمجدا أجداده بابر وهمايون فأمر بعمل بورتريهات لهما تحفظ فى ألبومه وتؤكد نسله الإمبراطورى . فنجد (لوحات ١٣٦-١٣٧) صورة بابر وهمايون يتوسطان اللوحة وأحيط كل من اللوحتين بإطارين خارجيين خاليين من الزخارف . أما الإطار العريض الخارجى فهو غنى بزخارفه التى جمعت بين الأشكال الأدمية والحيوانية والنباتية .

فى الصورة الأولى (لوحة ١٣٦) نرى على الجانب السفلى من الإطار أسداً وحماً (رموز الخير والشر) فى وضع متقابل وهادئ والجانب العلوى ملاكين سابحين فى السحاب متقابلين أحدهما الأيسر يحمل ورقة بكلتا يديه والآخر يحمل ما يشبه اللوح أو كتاب (أيضاً استعارة أيقونية من التصاوير الأوروبية) . أما فى الجوانب فنرى ثلاثة علماء أو فلاسفة الأول واقف ويده اليمنى سبعة واليسرى كتاب مفتوح ويتوجه بنظره للإمبراطور الجالس ، يليه فى الوسط حكيم جالس ويحمل بكلتا يديه كتاباً وبجواره كتابين آخرين وأيضاً موجهاً

نظره للإمبراطور، أما الثالث فجلس القرفصاء ووضع كتابه واقفاً ومفتوحاً على ركبتيه يسنده بيده اليسرى ويشاور بيده اليمنى والتفت برأسه يساراً كأنه يتحدث مع شخص ما. الأرضية اتخذت اللون الصحراوى ووزعت بها نباتات رقيقة على أغصان رفيعة، (شكل ٢٣٤).

أما لوحة ١٣٧ وهى بورترية للإمبراطور همايون أيضاً نفذ بأمر من حفيده شاه جيهان ليضم إلى ألبومه حفاظاً على ذكرى أجداده العظماء مؤسسى الإمبراطورية . يحيط بالبورترية أيضاً إطارين خارجيين خاليين من الزخارف . ثم الإطار الأعرض وهو ما حوى رسوماً حيوانية ونباتية وصوراً شخصية . ففي الجانب السفلى من الإطار يوجد أسد وثور متواجهان يتحرشان ببعضهما البعض ، الثور يحاول الهجوم على الأسد بقرونيه بينما الأسد استعداد للدفاع عن نفسه . أعلى ملاكين سابحين فى السماء يحملان رموز السلطة الشرعية التاج فى الوسط والكرة الأرضية فى اليد اليسرى للملاك المرسوم فى الجهة اليسرى والآخر يحمل المدار الذى تلف حوله الكرة الأرضية أيضاً بيده اليسرى . أما الجانبين الأيمن والأيسر فنرى أشكالاً آدمية ربما لخدم أو أتباع الإمبراطور الأول من أسفل حامل الراية أو العالم ووقف خلف الثور يراقب الهجوم المرتقب بين الثور والأسد ، يليه الأوسط وهو حامل مظلة الإمبراطور وقف رافعاً مظلته ويتجه بنظره نحو الإمبراطور ، أما الثالث والأخير فيبدو أنه الخادم الذى يقوم بتقديم الطعام للإمبراطور فوقف منحنيّاً قليلاً يحمل بين يديه صينية صغيرة أو صحن مغطى . أرضية الإطار كلها اتخذت اللون الأصفر الصحراوى ووزعت عليه ورود تحمله سيقان رفيعة على جانبيه أوراق شجر رقيقة ، (أشكال ٢٣٣) .

كذلك (اللوحات ٧٨ ، ١٠٢ ، ١١١) جمع بينها أنها لدرأويش أو حكماء يجلسون فى الخلاء مع زملائهم يتناقشون فى أمور دينية ودنيوية . بينما الإطار رسمت فيه صور شخصية لفلاسفة أو حكماء آخرين بعضهم بدا واقفاً المرسومين على الجانبين الأيمن والأيسر للإطار ، أما فى الجانبين السفلى والعلوى فنراهم جالسين متواجهين فى أيديهم كتبهم أو وضعت على الأرض للاستعانة بها . . أما الأرضية فاتخذت لوناً واحداً ووزعت عليها رسوماً نباتية رقيقة (انظر لوحة ٧٨) .

أما لوحة ١٠٢ فنرى على الإطار صوراً شخصية لآدميين أصحاب حرف مختلفة وفى المقدمة نرى حاوياً جالساً مربعاً بين يديه قدر فخار يخزن فيه ثعبان أخرجه ليداعبه وتركه يمشى على الأرض أمام زاهد جالس القرفصاء لا يرتدى سوى سروال وعمامة على رأسه .

يليه على الجانب الأيمن شخص واقف يعزف على ربابة ، ثم يليه شخص يرتدى سروالاً يصل إلى ما بعد الركبتين ويحمل بين يديه قدراً مستديراً ويتجه بنظره وطريقه نحو الجالسين فى اللوحة . يليه رجل واقف أيضاً يرتدى ما يشبه الجونلة (التنورة) وعارى الجسم من أعلى ويحمل على كتفه عصا طويلاً ينتهى بما يشبه المروحة . الجانب العلوى جلس القرفصاء حكيمان متقابلان بينهما مسافة كبيرة لكنهما يتحدثان ويتناقشان فى أمور مهمة فيما يبدو من حركاتهما وإيماءاتهما .

(لوحة ١١١) رأينا تصاوير شخصية لآدميين موزعة على طول الإطار وعرضه على أرضية باللون الأصفر موزع عليها رسوم نباتية رقيقة بين الأشخاص المصورين (تنشر لأول مرة) . الأشكال الآدمية من المقدمة من جهة اليسار هى : زاهد عار من الملابس يغطى جسمه بطنانية جلس القرفصاء بيده نارجيلة يدخن منها (لوحة ١١١ ج) ، يقابله شخص أخرى عارى الجسم من أعلى ، يغطى الجزء السفلى قطعة قماش تلتف حول وسطه ، أمامه صحن كبير يقوم بإعداد الطعام فيه (لوحة ١١١ ب) . يليه زاهد يجلس جلسة أمامه مربعاً ويسند يده اليمنى على حامل أو سيخ رفيع بأخره مسند يلتف حول إبطه (لوحة ١١١ أ) . ثم أربعة أشخاص بدت من هيئتهم أنهم نساك أو زهاد جلسوا فى مواجهة اللوحة (لوحة ١١١ د ، هـ ، و ، ز) . وأخيراً الجانب العلوى جلس اثنان من الحكماء متواجهان يتناقشان فى أمور دنياهم ودينهم (لوحة هـ ، و) .

أما (لوحة ١١٣) الإطار هنا نفذ بطريقة مختلفة حيث الأرضية اتخذت اللون الواحد وهو الأصفر الصحراوى المرسوم فوقه أغصان رفيعة تحمل رهوراً وأوراقاً مختلفة الأشكال والألوان ، ثم خراطيش مستطيلة محددة من الخارج وبين كل خرطوش وآخر دائرة رسم بداخلها طائر صغير . الخراطيش العلوية والسفلية رسم بداخل كل واحد منها غزال . أما الخراطيش اليمنى واليسرى فرسم بداخلها صور شخصية مختلفة بعضهم دراويش ، حكماء وأيضاً رجال جيش - فى الجهة اليمنى واليسرى من أعلى - وهذا يؤكد أن الإطار يرتبط فعلياً بموضوع اللوحة الأصيل حيث نرى مجموعة من العسكريين فى استراحة مسائية ومعهم بعض الموسيقيين (شكل ٢٣٠) .

أيضاً (لوحة ١٣٩) وزع على الإطار هنا وخاصة على جانبيه الأيمن والأيسر صوراً شخصية لعسكريين من أعلى عسكرى يحمل الباز ، ثم عسكرى يحمل سيفاً يليه آخر بندقية على كتفه ، ملابسهم عسكرية هيئتهم فارسية لأن الصورة تمثل شاه عباس جالساً مع المبعوث

الهندي يضايفه ويتحدث معه . لذلك فى الإطار السفلى نرى اثنين من الخدم يقومان بشئ اللحم وتجهيزه ليقدم للشاه وضيفه . (شكل ٢٣٢) .

اللوحة الأخيرة (١٥٣) يتوسطها نص كتابى كتب على أرضية نباتية عبارة عن وريادات صغيرة اتخذت ألواناً وأشكالاً مختلفة . . أما النص فكتب على أرضية اتخذت لوناً واحداً داخل خراطيش متعرجة الحواف . يحيط بالنص إطاران خارجيان الأول بلون أخضر والخارجى بنى فاتح . أما الإطار العريض الذى يحيط بهما فكانت أرضيته نباتية عبارة عن شجيرات صغيرة تحمل فروعاً رفيعة وطويلة كثيفة الأوراق تبدو من وراء تلال تعلو وتنخفض . . يبرز بين تلك التلال والشجيرات أشخاص أو فنانون يقومون بأعمال مختلفة تتعلق بمهنة التصوير والتلوين والتجليد والصقل وهم على التوالى : (١٥٣ أ تنشر لأول مرة) تمثل الفنان الأول الذى يقوم بكتابة عبارات على صفحات الكتاب المفتوح أمامه . يمسك بيده اليمنى فرشاة يمزجها فى دواية الحبر الموضوعة على يمينه . . يجلس مربعاً مستنداً على منضدة مستطيلة منهمكاً فى العمل .

(١٥٣ ب تنشر لأول مرة) يبدو لى أنه الفنان الذى يقوم بإعداد الألوان وذلك بخلطها وسحقها وتنقيتها من الشوائب ثم وضعها فى زجاجات أو قنينات لتصبح جاهزة للاستخدام . فنرى أمامه موقداً صغيراً مستدير الشكل به فتحة من الأمام مستديرة يمسك بيده منفاخين ينفخ من خلالهما داخل النار والمواد المراد تسييحها لتصبح سوائل ثم يسحقها ويصحنها تمهيداً لوضعها فى قنينات .

(١٥٣ ج تنشر لأول مرة) وهى لرجل جلس على قطعة من الحجر أو الخشب السميك بيده منشار طويل يقوم بنشر قطعة من الخشب ليجعلها رقيقة كالكرتون ، ثم تهذيبها وتشكيلها بالآلات المختلفة التى نراها حوله وهى عبارة عن أزامل وفارة . . . وفى النهاية توضع كغلاف خارجى للكتاب .

(١٥٣ د تنشر لأول مرة) رجل جالس على الأرض واضعاً على رجليه خشبتان بينهما مجرى أو فارق يوضع به الكتاب أو المجلد ويبدأ الرجل فى عملية مساواة الصفحات وتهذيب الغلاف الخارجى .

(١٥٣ هـ تنشر لأول مرة) وهى تمثل مرحلة أخرى من مراحل التجليد وتثبيت الغلاف مع أوراق الكتاب باللصق والخيط والإبرة ثم الدق عليه بما يشبه يد الهون حتى تتماسك الأوراق مع الجلود السمكية ولا تنفصل عن بعضها .

(١٥٣ و تنشر لأول مرة) عملية أخرى من عمليات تجليد الكتب ، وهى صقل الأوراق وفردها حتى لا يدع الفنان مجالاً لأى ثنيات أو مطويات فى الأوراق . فترى الرجل جالساً على ركبتيه بكل ثقل جسمه على لوح خشبى كبير تفرد عليه الصفحة كاملة ويقوم بالضغط على آلة فى يده تشبه المكواة بكل قوته وبكلتا يديه ليفرد الورقة جيداً ثم يجمعهم فوق بعضهم البعض تمهيداً لإجراء المرحلة التالية .

مما سبق يتضح أن الإطار فى الصور المغولية الهندية ولد فى التصاوير التى أمر أكبر بتوضيحها فى الصفحتين الافتتاحيتين فى أكبر نامة أحيطت الكتابات التى توسطت الصفحة وحددت بإطارات رفيعة بأشكال ملائكة من أعلى ثم رجال دين من كل جانب على أرضية نباتية وحيوانية ذات لون واحد وهو الأصفر الصحراوى والتحديد بنفس اللون لكن بفرشاة أثقل أو أسمك^(١) .

مع ذلك وصلت الهوامش المزخرفة برسوم آدمية وحيوانية ونباتية إلى ذروتها الفنية فى عهد الإمبراطور جهانجير وذلك لشدة حبه للطبيعة المتمثلة فى الورود والأزهار والتاريخ الطبيعى للحيوانات والطيور مما أثر على الفن الزخرفى ورسوم الهوامش التى ازدهرت فى مرسومه وأصبح الهامش أو الإطار المزوق متمماً للوحة ..

وفى عهد خليفته شاه جيهان زاد الميل إلى الزخارف الفنية الثرية بالاستخدام الغزير للذهب والألوان الساطعة مما أثر على الرسوم الهامشية التى ازدادت ثراءً أو مبالغة لدرجة تناقضها مع الواقعية الشديدة التى لمسناها فى تصاوير جهانجير بصفة عامة ورسوم الهوامش بصفة خاصة^(٢) .

ثانياً : الكتابات فى الصور المغولية الهندية :

معروف منذ قديم الأزل أن لغة التصوير استخدمت لتوضيح المخطوطات أو النصوص المكتوبة سواء كانت شعرية أو نثرية أو تاريخية ..

وأيضاً هناك أباطرة درسوا فن التصوير على يد كبار الفنانين فى البلاط وبالمثل أباطرة

(١) Amina Okada : Op. Cit., PL. 36.

(٢) للمقارنة بين الفترتين انظر اللوحات الملحقة بالكتالوج وأيضاً :

Amina Okada : Op. Cit., pls : 6, 27, 37, 40, 44, 53-54, 55, 133, 205.

آخرين درسوا فن تحسين الخط وتجميله على يد أمهر الخطاطين فى المرسوم الملكى (داراشيكو)، كما أن (أورانجزيب) أمر بنسخ القرآن الكريم والاهتمام بتجويد الخطوط . . كما أن جهانجير كان يذيل التصاوير بعبارات موجزة تتناول مديح وألقاب لفنانى مرسومه خاصة اللوحات المتقنة .

أيضاً وجدت توقيعات الأباطرة على الصفحات الافتتاحية لألبوماتهم . . هذا يؤكد أن الكتابات التى وجدت على الصور كانت ذات علاقة وثيقة باللوحة المرسومة إن لم تكن إطاراً ومديحاً للمصورين فهى نصوص تطلبت الإيضاح بالصور لتحفظ فى المخطوطات والألبومات بالنص والصورة .

ففى (لوحة ٥) يوجد إطاران أعلى وأسفل اللوحة ، قسم كل إطار إلى خراطيش مستطيلة تحصر بينها أشكالاً معينة ذات حواف فستونية بداخلها زخارف رقيقة . . كتب داخل الخراطيش المستطيلة نص فارسى يؤكد أن الصورة الشخصية لشاه نور الدين جيهان ابن أكبر بادشاه وهو يستقبل رجلاً صوفياً وسلطاناً تركيا والملك الإنجليزى (انظر الشكل ٢٤٣) .

أما فى (لوحة ١١) فنجد مستطيلاً فى الربع العلوى قبل الأخير يحصر بداخله نصاً فارسياً كتب على سطرين ويصف الموكب أو الاحتفال الموضح بالصورة (انظر شكل ٢٤٤) .

والنص الفارسى المكتوب وشغل جزءاً كبيراً من القسم العلوى فى (لوحة ٣٢) ، يوضح المشهد الظاهر أمامنا وهو سلطان بغداد يجالس خادمة صينية بينما الباقيات يرقصن وينشدن ويعزفن الموسيقى ، بينما الأخريات يقدمن الطعام (انظر الشكل ٢٤٥) .

وفى (لوحة ٣٧) أربعة خراطيش فى كل من الجانبين العلوى والسفلى محصورين داخل إطار كبير مستطيل يمثل عرض اللوحة كلها بالخط الفارسى بالقلم الثقيل . يصف النص زيارة الشاه عباس للإمبراطور جهانجير رغم أنها زيارة لم تتم لأنهما لم يريا بعضهما البعض ، ورغم ذلك كان الإمبراطور يرسل مصوريه لبلاط الشاه عباس لعمل تصاوير له ولنبلائه لضمها لألبومه (انظر أشكال ٢٤٦ - ٢٤٧) .

كما أن النص الذى كتب هنا (لوحة ٤١) يصف معركة بيلاه بين قوات بابر وأهل المدينة التى ذهب ليفتحها ويضمها إلى إمبراطوريته (انظر أشكال ٢٤٨ - ٢٤٩) .

وفى (اللوحة ٤٩) المعنونة ببابر يتسابق مع رفاقه كتب النص فى مستطيلين أحدهما

علوى على الجانب الأيسر وقبل الربع الأخير من اللوحة يكمله السطر المكتوب فى المستطيل السفلى أيضاً (أشكال : ٢٥٠ - ٢٥١) . ويصف النص المأساة التى كادت أن تقع بسبب عطب حدث فى سرج الحصان الذى كان يمتطيه بابر لولا أن تمالك نفسه وأسرع لنجدته رفاقه ومرافقيه (انظر شرح اللوحة) .

ويتشابه معه النص المكتوب فى (لوحة ٥١) ، حيث نرى مستطيلين علوى وسفلى ، وتوضح سطورهم قيام السلطان سعيد خان وبابا خان سلطان بتقديم فروض الطاعة والولاء للإمبراطور بابر (أشكال : ٢٥٢ : ٢٥٣) .

ويمثلها النص المكتوب أعلى وأسفل (لوحة ٥٢) ، العلوى سطر ونصف والسفلى ثلاثة أسطر تصف الدروس التى كان يتلقاها أكبر وهو طفل صغير فى الرماية على يد كبار قادة الجيش (أشكال ٢٥٤ - ٢٥٥) .

أما الرسوم التوضيحية فى (لوحات : ٥٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٨٣ ، ٩٦) ، فهى تمثل مقتطفات مجمعة من بستان سعدى ، وهو شاعر فارسى كبير بل من أفضل الشعراء فى نظم كلام الحب . . هذه المنظومات الشعرية أخذت مقتطفات منها بأمر الإمبراطور ووضحت بالصور فى المرسوم الملكى . . قام بترجمتها الكاتب عبد الرحمن الهراوى ، رغم العثور على اسمه إلا أنه لم تكن هناك أى إشارة إلى مكان وتاريخ الصنع وأيضاً راعى الفن . اللهم إلا العثور على ختم شاه جيهان على الصفحة الأولى من المخطوط ، لكن الأسلوب التكويني للوحات يؤكد نسبتها لمرسم أكبر فى أواخر عهده أو إلى حد ما فى أوائل عهد جهانجير^(١) ، أما ختم شاه جيهان فأضيف فيما بعد .

الكتابات هنا (لوحة ٦٥) ، تمثل ما كتبه بابر عن الحيوانات الغريبة التى وجدها فى أواسط آسيا والهند وأعجب بها فوصفها بالتفصيل فى تقارير مطولة ، هذه التصاویر وضحت بالصور فى عهد حفيده أكبر بناءً على وصف بابر (انظر أشكال ٢٢١ ، ٢٥٦ - ٢٥٧)^(٢) .

ولم تتناول التقارير فقط وصفاً دقيقاً للحيوانات ، إنما أيضاً النباتات (لوحة ٨٨) ،

(١) S.R. Canby : Op. Cit., P. 127.

(٢) انظر أيضاً لوحات من بابر نامه وهى تنفيذ ما كتبه من تقارير عن الحيوانات الغريبة :

Amina Okada : Op. Cit., pls : 262-263, 264.

التي أعجب بها كثيراً لدرجة أمره بإنشاء حديقة تزرع فيها أشجار ونباتات وزهور وورود مثل تلك التي رآها لأول مرة فى الهند . أخذت هذه التقارير ونفذت بالصور فى عهد أكبر كما ذكرنا من قبل ، فكانت الصفحتان المتقابلتان توضيحاً لنص أو تقرير بابر وأمره بإنشاء حديقة تضم هذه النباتات الغريبة وقام هو بنفسه بالإشراف على بنائها .

وتذكر المؤلفات الحديثة أن بعض هذه الحقائق التي لا تزال موجودة فى باكستان وأفغانستان هي نفسها التي أنشئت من قبل للإمبراطور بابر ولا زالت قائمة للآن^(١) ، (انظر أشكال ١٩٤ ، ٢٥٨ - ٢٥٩) .

أيضاً (اللوحتان ٨٩ - ٩٠) ، النصان المكتوبان هنا أخذتا من مخطوط أخلاقي ناصري - لناصر الدين توسى^(٢) ، وهو كاتب فارسي كانت له اهتمامات فلسفية ومتخصصاً فى علم الأخلاق . . كتب رسائل عديدة تتناول فضائل أخلاقية كثيرة ، وضحت بعض منها فى مرسوم أكبر بالصور بنفس المفاهيم والتقاليد التي وجدناها فى مرسومه بحيث تنطبق مع مضمون الرسالة التي أراد أن يوصلها الكاتب للناس (أشكال : ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣) .

كما سبق ذكره يتضح أن الكتابات الواردة فى اللوحات المختلفة هي نموذج لدراسة النص الموضح بالصورة على مدى التاريخ الطويل لمدرسة التصوير المغولى فى الهند .

هناك مجموعة أخرى من الكتابات لعب فيها النص الدور الرئيسى ، حيث نجده العنصر الرئيسى فى اللوحة ويتوسطها ، أغلب لوحات هذه المجموعة أحيط بها إطار عريض زخرف برسوم نباتية رائعة تنبثق منه زهور وورود وأوراق أشجار ، بطريقة طبيعية واقعية تشبه إلى حد كبير الرسوم النباتية التي شاهدناها على الهوامش فى عهد جهانجير وشاه جيهان باللوانها الزاهية الساطعة . كما تنوعت طرق الكتابة : فقد يقسم الكاتب صفحته إلى مستطيلات رأسية وأفقية يتوسطها مستطيل كبير يكتب فيه النص الرئيسى (لوحات ١٤١-١٤٢) (شكل ٢٣٩) .

كما ذكرت فى بعض النصوص أسماء الأباطرة التي ربما كانت تمثل دعوات للأباطرة أو سرد لأعمالهم التاريخية التي تركت علاقة فى التاريخ السياسى للإمبراطورية المغولية . ففى

S.R. Canby : Op. Cit., P. 104.

(١)

Ibid., P. 124.

(٢)

(لوحة ١٤٣) نص كتب بالخط الموروب أو المائل ، بالإضافة إلى كتابات أعلى وأسفل النص فى خراطيش مستطيلة ، وعلى مستطيل بجوار النص الرئيسى كتابة بالخط المائل والرأسى والأفقى ، ثم ذيل الكاتب نصه بعبارة «محمد حسين بن قلم أكبر بادشاه» (انظر اللوحة ١٤٣) وفى لوحة فنية رائعة كتب فيه النص على مستطيلين مائلين يحصران بينهما ستة مثلثات ذكر اسم شاه جيهان دليل على أن النص كتب له وبرعايته كما أن به عبارات تمجيد له وللتاج الموضوع على رأسه (لوحة ١٤٤) .

كما ذكرنا من قبل أن داراشيكو تلقى دروساً فى فن الخط خاصة وأنه كان يجالس الفلاسفة ورجال الدين ، وتحولت دقة التصوير عن تنفيذ الصور الشخصية إلى الاهتمام بالمناقشات الدينية وازدهار فن الكتابة وتحسين الخطوط . . لذلك ربما كانت هذه القطعة الفنية من عمله خاصة وآخر عبارة تؤكد ذلك «راقمه داراشيكو» (لوحة ١٤٥) ، (شكل ٢٤٠) .

أمدتنا لوحات الكتابات بأسماء الخطاطين الذين قاموا بالعمل وذيلوه بتوقيعاتهم مثلهم مثل المصورين والمزوقين . فوجدنا عائلات كاملة تخصصت فى هذا النوع من الفنون . . (لوحات ١٤٧/١٤٨/١٤٩) تدل على أن عائلة الحسينى من العائلات التى تخصصت فى الكتابة حيث وجدت إمضاءاتهم التالية : «كتبه المذنب أحمد الحسينى ، كتبه معز الدين محمد الحسينى ، كتبه الحقير سيد على الحسينى»* (أشكال ٢٣٥ ، ٢٤٢) ومن الأسماء الأخرى التى وردت توقيعاتها على كتاباتها : «فقير عبد الرحيم عنبر بن قلم» ، (لوحة ١٤٦) (شكل ٢٤١) .

ورد أيضاً فى (لوحة ١٥) (شكل ٢٣٧) اسم «كتبه الفقير المذنب محمد درويش المرشدى غفر له» ، وقد كتب نصه على أرضية حيوانية ونباتية رائعة بلون واحد وكتب عليها بالريشة السوداء الثقيلة ، كما ذكر تاريخ الكتابة (انظر الشكل ٢٣٧) .

ومن الأسماء الأخرى «فقير المذنب عبد الله غفر له» ، أيضاً كتب نصه على أرضية مزخرفة بالفرشاة الرفيعة جداً وحدد حول الكتابة بفستونات ليظهرها أكثر (لوحة ١٥١) ، (شكل ٢٣٨) . أيضاً «مير على السلطاني» من الخطاطين المشهورين فى تلك الفترة ، (لوحة ١٥٢) ، (شكل ٢٣٦) .

(*) قام عبد الرحيم الهراوى (عنبر قلم) بترجمة مقتطفات مجمعة من يسعدى ووضحت بالصور فى العصر المغولى الهندى. انظر : S.R. Canly : Op. Cit., P. 127-132.

كانت هذه بعض نماذج من الكتابات التى قصدت منها إظهار مهارة الخط وتحسينه عند الفنانين المغول ، واستخدمت كلوحات مستقلة بذاتها تمثل أدعية ، ومقتطفات من القرآن الكريم ، تمجيد للأباطرة وذكر للأباطرة وذكر لمحاسن صفاتهم ، هذا بالإضافة إلى الصفحات الافتتاحية للألبومات والمخطوطات^(١) ، التى كان يقوم بكتابتها أمهر الخطاطين ثم يذيلونها بتوقيعهم ، ولا بد أن يذكر اسم الإمبراطور صاحب الألبوم ، وفى عصور متأخرة أضيفت اختتام أباطرة إلى الألبومات نفذت لمن سبقوهم فى الحكم .

كما ضم ألبوم جهانجير لوحات كتب بها نصوص وعلى الهامش رسوم أو صور شخصية مختلفة مثل موسيقيين ، دراويش (لوحة ١١١) ، خدم يقومون بإعداد طعام وشراب (لوحة ٥٩) ، حراس ، صور رمزية لسيدات^(٢) ، وأيضاً تصاوير لفنانين أثناء العمل موزعين على هامش الصفحة حول النص المكتوب ويتوسط الصفحة (لوحة ١٥٣)^(٣) .

إذن الملاحظ على لوحات الكتابات القائمة بذاتها أنه كانت يتوسط الصفحة داخل مستطيل كبير النص الرئيسى كتب فى الوسط وبالخط الكبير ربما مائل أو مستقيم . ثم قسم جانبي النص إلى مستطيلات صغيرة أو مثلثات كتب أيضاً بها عبارات ولكن بخط أصغر وربما أيضاً مائل أو مستقيم . . . كان الخطاط يذيل النص فى بعض اللوحات باسمه وأحياناً اسم الإمبراطور الذى عملت من أجله أو فى عهده . كما أن هذه النصوص كانت تكتب على أرضية خالية من الزخارف ولكنها تأخذ لوناً فاتحاً جداً حتى يبدو النص ظاهراً وأحياناً كان يقوم المزوق بإحاطة كل مجموعة كلمات بزخرفة فستونية وأيضاً بلون فاتح ربما لإظهار النص أكثر أو إكسابه نوعاً ما من الزينة .

وفى أحيان أخرى كان النص يكتب على أرضية مزخرفة برسوم نباتية فقط ، وفى بعض الأحوال نباتية وحيوانية (لوحة ١٥٠ ، شكل ٣٧) . أما الصفة الغالبة على كل تصاوير الكتابات المقصود بها الكتابة فقط أنها كانت محاطة بهامش عريض اتخذ المزوق مسرحاً لعمل تشكيلات جميلة من الورود والزهور التى تحملها شجيرات صغيرة أو فروع أغصان رفيعة وعلى جانبيها أوراق شجر بطريقة واقعية نابضة بالحياة وألوان ساطعة مشرقة فى بعض الأحيان أكسبها تهشيرات ذهبية وتحديدات بالحبر الغامق . كما سبق وأن ذكرنا ، بعض لوحات الكتابات زينت هوامشها برسوم شخصية مختلفة وفى هذه الحالة لا بد أن يكون للأشخاص علاقة بالنص .

Amina Okada : Op. Cit., pl., 36

(١) أنظر : الصفحتان الافتتاحيتان من أكبر نامة

Amina Okada : Op. Cit., pls. P. 6, 26, 231.

(٢)

S.R. Verma : Op. Cit., pl. XXVI, P. 403.

(٣)

الفصل الرابع
الأزياء والحلى فى الصور المغولية الهندية

الفصل الرابع

الأزياء والحلى فى الصور المغولية الهندية

من خلال دراستنا للموضوع فى الصور المغولية الهندية وجدنا أن لكل مناسبة أزياءها بما يتناسب مع المكان والأوان ونوعية الناس المرافقين والضيوف المدعوين أو المشاركين فى تلك المناسبة . لذلك سأقوم بدراسة الأزياء والحلى فى الصور المغولية طبقاً للموضوعات الواردة فى الرسالة وذلك للعلاقة الوثيقة بين المناسبة أو العمل الذى يقوم به الشخص وما يتطلبه ذلك من ملابس وحلى .

كما أن ما يرتديه الإمبراطور يختلف بالطبع عن ما يرتديه الأمراء ورجال البلاط وقادة الجيش . . . كما أن هناك الخدم والأتباع والحراس وهؤلاء أيضاً لهم أزياءهم الخاصة والتي تتناسب مع وظيفتهم الاجتماعية وما يقومون به من أعمال . . . كل هؤلاء رأيناهم فى تصاوير موضوعات : مجالس البلاط ، المواكب والأعياد ، سرحات الصيد ، مجالس الطرب والموسيقى والغناء ، الحروب ، تصاوير القصور الملكية والمناظر الطبيعية .

أما موضوع أزياء وحلى النساء فى البلاط المغولى ، رغم أنه موضوع يحتاج لدراسة قائمة بذاتها لما به من ثراء وفخامة وغنى فى الزخارف ، لكن لابد من تناوله بالدراسة الحالية وذلك لوجود مجموعة كبيرة من التصاوير الخاصة بالنساء على اختلافهم فمنهم الأميرات ، ومنهم الوصيفات ، وهناك المحظيات أو الفتيات اللاتى رافقن الأباطرة فى جلسات اللهو والمرح ، الراقصات ، الموسيقيات ، الخادومات ، والندابات ، المولدات . . . بالطبع كل فئة من الفئات السابقة من النساء كانت لها أزياءها الخاصة بها وأيضاً حليها أغطية رأسها بما يتناسب مع الوضع الاجتماعى . وسنوضح هذا أكثر فى الأشكال المأخوذة من الصور كلما أمكن ذلك حتى نبين هذه الفروق . . .

كما سنتناول دراسة الأزياء والحلى موضوع حياة الشعوب ، حيث كثرت تصاوير العامة من الناس مثل : المصورون ، الشعراء ، الحكماء والفلاسفة ، الدراويش ، النساك والزهاد ، العمال (البنائون) ، الفلاحون ، الموسيقيون ، المنشدون . . . بالإضافة إلى من ذكرناهم من قبل مصاحبين للأباطرة : الخدم والأتباع ، الحرس ، الجنود ، الصيادون ، حملة الأعلام ، السائسون .

من ثم هذه الدراسة التحليلية الخاصة بالأزياء والحلى ستتناول : الملابس الكاملة أو النصفية التى ربما نرى تحتها سروالاً نصفياً أو طويلاً ، العمامات ، ما يلبس فى الأرجل «نعال - بوت» ، الحلى ، والإكسسوارات الأخرى مثل الحزام ، الشال وغيره .

ففى تصاوير مجالس البلاط التى بدأتها بشجرة العائلة المغولية وجدنا الأباطرة بملابسهم الفاخرة وحليهم مرسومين داخل ميداليات مستديرة تصغر كلما صغر عضو العائلة سناً ومكانة فى العرش . على أية حال الزى الغالب هنا هو القميص أو القفطان الذى يفتح على الجانب الأيمن يحدده من الوسط حزام طويل يتدلى لأسفل (شكل ١-١٢) . كما ارتدى الأباطرة على رؤوسهم العمامة المغولية التى تخرج منها ريشة تتجه لأعلى (أشكال ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧) . ويزين الصدر عقد طويل يصل إلى أعلى البطن بقليل وآخر أقصر منه (أشكال ٩٩-١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١١٢) وإمعاناً فى الفخامة رسم أكبرهم وأوسطهم يمك بازاً، والبعض الآخر يمك وردة (انظر لوحة ١) .

وفى جلسة من جلسات البلاط (لوحة ٣) رأينا الإمبراطور بابر جالساً على كرسى العرش المرتفع عن الأرض يرتدى القفطان المفتوح من الجانب الأيمن خالى من الزخارف (شكل ٩) ، يتمنطق فى وسطه بحزام مصنوع من الذهب ويتدلى منه سيفه المصنوع أيضاً من الذهب (شكل ١١٤) . وعلى رأسه عمامة ضخمة أيضاً خالية من الزخارف (شكل ٧٢) كما يمك الإمبراطور فى يده عصا الحكم التى تتلأأ أحجارها الكريمة . جلس على جانبيه كرسى العرش رجال البلاط يقدمون له تقاريرهم اليومية . يرتدون زياً يكاد يكون موحداً عبارة عن قميص طويل من أسفل فوقه عباءة مفتوحة ، على حواف الأكمام والذيل والرقبة شريط مطرز اتخذ اللون الأصفر (أشكال ١٠ ، ١٢) ، أيضاً على رؤوسهم عمامات متشابهة الأشكال وخالية من الزخارف (أشكال ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٧) .

يقف خلف العرش اثنان من حملة الرايات يرتديان القفطان الطويل الذى يحدده من الوسط حزام (شكل ٣١) ، وعلى رؤوسهما عمامات بيضاء يتوسطها شريط مزخرف (شكل ٩٧) . بنفس اللوحة وفى المقدمة موسيقيين بملابسهم البسيطة وعماماتهم العادية (أشكال ١٢ ، ٨٦) . أيضاً السائس الذى يرتدى قميصه المرفوع من الأمام ويبدو من تحته قميص آخر أطول منه ثم سروال داخل البوت الذى يرتديه فى قدميه ، بوسطه حزام وعلى رأسه عمامة بسيطة (أشكال ٣٥ ، ٨٢) .

وتتضح أكثر فخامة و ثراء وحب الأباطرة الشديد وولعهم بارتداء الفاخر من الأزياء والحلى (فى لوحة ٤) . حيث نرى ثلاثة من الأباطرة جالسين على عروش فخمة ، يرتدون الموثر من الثياب عبارة عن القميص أو القفطان الطويل الخالى من الزخارف ، يقفل من الجانب الأيمن ويتدلى منه بجوار الإبط حلية ذات كرايش وتصل حتى الوسط (أشكال ٤ ، ٥ ، ٦) ، فى الوسط الحزام معلق به خنجر ، يتحلون بعقود مختلفة الأطوال والألوان ، أيضاً فى أذانهم أقراط ، وفى أيديهم خواتم وأطواق (أشكال ٩٩ ، ١٠٧ ، ١١٢) . أما العمائم الفخمة فكانت مرصعة باللؤلؤ ، وإحداهم تخرج منها ريشة تنتهى من أسفل بحبات من اللؤلؤ (أشكال ٧١ ، ٧٢ ، ٧٦) معهم ثلاثة من كبار رجال البلاط يرتدون قمصانهم الطويلة التى تفتح من اليمين ويصل طولها إلى الركبتين ويبدو من أسفل سروال ضيق وفى الوسط حزام (أشكال ١٣ ، ١٧) ، على الرأس العمامة العادية الخالية من الزخارف والأحجار الكريمة (أشكال ٨٣ ، ٨٤ ، ٩٤) . كما يرتدون فى أرجلهم خفوقاً بسيطة بلون واحد أو لونين (أشكال ١٣ ، ١٧) .

وفى جلسة من جلسات البلاط التى صورت فيها أشخاص أجانب رأينا تنوع فى الملابس (لوحة ٥) الإمبراطور الجالس على العرش يرتدى الملابس الفاخرة التى وصفناها من قبل ويتحلى بمجوهراته الغالية ، ويتدلى من عمامته شرائط بها اللائى . فى نفس اللوحة السلطان التركى بعمامته التركية الضخمة (شكل ٥٢) ، وعباءته ذات اللون الأخضر والياقة الضخمة التى تشبه الحرمل وتصل حتى تغطى الأكتاف وبها زخارف موشاة بالذهب (شكل ٥٣) يقف بجواره الملك جيمس الأول ملك إنجلترا بملابسه الأوروبية الواضحة : البرنيطة أو الكاب ، البالطو ومن أسفله بدلة الفرسان المحلاة بما يشبه الأزهار أو حبات لؤلؤ صغيرة (شكل ٤٩) .

وتتشابه (لوحة ٦) الملابس التى يرتديها الإمبراطور هنا ومعه ثلاثة من أبنائه مع ما ذكرناه من قبل ، العمامات المحلاة بعقود اللائى ، المجوهرات على العنق وحول المعصم والأصابع ، القميص الطويل المفتوح من الجانب الأيمن ، الحزام المزخرف بأشكال هندسية اتخذت ألواناً مختلفة ، الأبناء يرتدون سراويل ضيقة أسفل القميص ، ولا يرتدون بأرجلهم شيئاً (شكل ١٢) .

يقف أمام الإمبراطور أحد كبار موظفيه يرتدى قميصه الطويل الذى يبدو شفافاً من أسفل بحيث يظهر السروال المقلم بالطول . فى الوسط حزام من الجلد ويتدلى منه طرفان

من القماش بزخارف هندسية ، يعلق على جانبه الأيسر فى الحزام سيفه الذى يستند على جانبه (شكل ١٦) . وكلما ازدحمت اللوحة بالأشخاص المرسومين ، كلما وجدنا تنوعاً هائلاً فى الملابس (انظر لوحة ٨) . ملابس الإمبراطور وأبنائه ورجال حاشيته ، وعماماتهم تتشابه مع ما سبق دراسته . وبعضها هنا خالى من الزخارف والبعض الآخر مزخرف (أشكال ١٦ ، ١٧ ، ١٨) . لكن ما يلاحظ هنا وجدير بالاهتمام هو ملابس وأزياء الوفد الأجنبى المحمل بالهدايا والمرسوم فى مقدمة اللوحة . تنوع كبير وألوان واضحة غزيرة سواء فى الملابس (أشكال ٥١) ، أو ما يغطى الرأس أيضاً الإكسسوارات (انظر نفس الشكل ٥١) .

يواجه هؤلاء الأجانب مجموعة من الحراس أيضاً وجدنا تنوعاً فى أزيائهم فكل واحد منهم يرتدى قفطاناً يحمل زخارف مختلفة عن الآخر كما تنوعت عماماتهم (أشكال ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٤ ، ٩٧) .

(لوحة ١٠) ، تمثل شاه عباس الثانى مستقبلاً المبعوث الإمبراطورى المغولى . وتتمثل أهمية هذه اللوحة فى إظهار ما كان يرتديه الشاه عباس ورجال بلاطه فى مقابل ما كان يرتديه الأباطرة المغول ورجالات بلاطهم فى تلك الفترة المعاصرة وهل هناك اختلاف كبير أم تشابهت الأزياء ؟ على أية حال توسط الشاه الجلسة مرتدياً حلته ربما العسكرية أو حسب عاداتهم وتقاليدهم ملابس الاستقبال الرسمية ، وهى عبارة عن قميص طويل يقفل من الأمام بأزرار معدنية ربما ذهب وشكلت على الصدر ما يشبه الدرع ، فى الوسط حزام مرصع باللؤلؤ ويتدلى منه جهة اليمين خنجر واليسار سيف (شكل ٣٩) العمامة ضخمة بها خطوط طولية وأفقية ومحللة بعقد من اللؤلؤ (شكل ٤٢) . كما ارتدى رجالات بلاطه والموسيقيون الجالسون فى المقدمة ، قمصان مختلفة الأشكال بعضها بأزرار من الأمام تشبه تلك التى يرتديها الشاه لكنها أقل فخامة وربما كان واحد من كبار رجال فرسانه (شكل ٤١) ، وأخرى بصف من الأزرار يصل حتى وسط القميص (شكل ٤٠) ، وأخرى بدون أزرار وتقفل على الجانب الأيمن وفى الوسط حزام مزخرف (شكل ٤٠) أما العمامات فنرى نوعين : للفرسان عمامة ضخمة يخرج منها من أعلى ما يشبه الخوذة ، كما زينت من الأمام بعقد من اللؤلؤ يضمه فى الوسط حلقة (شكل ٤٣) النوع الثانى وهو عبارة عن عمامة ضخمة ذات خطوط رأسية وأفقية (شكل ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٧) ويبدو أن للخدم نوعاً آخر (شكل ٤٥) . وإذا ما قارنا هذه الأزياء مع ما يرتديه المبعوث الهندى لوجدنا اختلافاً

واضحاً: العمامة المتعددة الطيات وترتفع قليلاً من جهة اليسار ويضمها شريط عريض بلون آخر (شكل ٩٧) ، أما القميص فهو أيضاً مما سبق شرحه فى اللوحات السابقة ، أى الطويل المقفول من الجانب الأيمن وتتدلى منه كرايش بلون آخر ، وعلى حافته من أعلى شريط مزخرف وموشى بالذهب . فى الوسط حزام عريض معقود من الجانب الأيسر ويعلق به آلتة الحرية (شكل ٤٨) .

ما سبق شرحه بدا لى وصفاً نموذجياً للأزياء والحلى التى ارتداها الأباطرة والأمراء وكبار رجال البلاط من موظفين وفرسان .. وغيرهم .. أيضاً بعض نماذج مما كان يرتديه رجال الحاشية من أتباع وخدم وحراس .. وغيرهم لذلك قمت بتجميع الطوائف المتماثلة المرسومة فى لوحات الكتالوج لوصف ما كانوا يرتدونه وهى طرز واحدة والاختلاف فقط فى اللون فى الزخارف نوعية القماش (خفيف أو ثقيل أو يشف عما تحته) . فمثلاً رجال البلاط (لوحات ٤/١٠ - ١٤ - ١٨/٣٧/٥١/٥٤ - ٨٥/٥٦) كانت ملابسهم عبارة عن القميص أو القفطان المفتوح من جهة اليمين ، يصل طوله إلى ما بعد الركبتين بقليل ، اللون سادة أو مزخرف أو مقلّم (أشكال ١-٦) ، يرتدى أسفله سروالاً ضيقاً مقلماً بالطول أو سادة (أشكال ١-٢ ، ٧-٨) فى الوسط حزام قد يكون سادة أو مزخرفاً (أشكال ١-٦) ، العمامة متعددة الطيات سادة أو مزخرفة أو مقلمة بخطوط رأسية وأفقية (أشكال ٧٠-٨٠) .

أما قادة الجيش أو الفرسان (٤/٦ - ١٥/١٠ - ٤١/٣٨/١٨ - ٤٢/٤٤/٤٦/٥٢/٩٠) ، المصاحبين للأباطرة فى مجالس البلاط كان لباسهم تشریفى أو للاستقبالات الرسمية لذلك كان مكوناً من القميص المفتوح من جهة اليمين ، الحزام فى الوسط والعمامة على رأسه (أشكال ١٣-١٨) . ومن مكملات ملابسه كان الحزام الجلد على الجانب الأيسر معلقاً فيه الدرع أو السيف وعلى الجانب الأيمن خنجره ، وقد يكون سيفه بيده مستنداً عليه اختلف الأمر بالنسبة للفرسان المحاربين الذين ارتدوا رياً موحداً قد تختلف ألوانه ولكن الطراز واحد ، والخوذة الحديدية فوق الرأس . قميص نصفى يصل إلى ما فوق الركبتين أو أسفل الوسط أيضاً الأكمام نصفية يبدو أسفلها قميص ذو أكمام طويلة تحته سروال ضيق يسمح بارتداء البوت ذى الرقبة العالية فوقه ، الأذرع والركب يرتدى فوقها واقياً معدنياً .

فى الوسط أيضاً حزام معدنى يعلق فيه جراب السهام . بعضهم يضرب بالسهم

والبعض الآخر يحمل سيوفاً (شكل ٣٧) كما رأينا نوعاً ثالثاً من الجنود ويبدو أنهم كانوا مسئولين عن حفظ الأمن الداخلى وهؤلاء كانوا يرتدون زياً خاصاً يختلف عن النوعين السابقين . جلباب واسع بكم أو نصف كم ، تحت سروال ضيق ، على رأسهم عمامات متعددة الطيات ، بيدهم دروع وسيوف أو عصا طويلة ، أما الخناجر معلقة فى الحزام المربوط على وسطهم (أشكال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨) .

وهناك الخدم والأتباع والحرس الذين كانوا قاسماً مشتركاً فى تصاوير تسلييات البلاط بصفة عامة ، فمناظر مجالس البلاط ، المواكب والأعياد ، مجالس الطرب والموسيقى ، الصيد ، الحرب . . . ملابسهم واحدة ومكررة لا اختلاف فيها ، سوى فى الألوان ، والنقوش ، القميص المفتوح من جهة اليمين وتحت السروال الضيق (أشكال ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣) ، الخف فى القدمين العمامة على الرأس (شكل ٣١) قد يمسون فى أيديهم مراوح ، رايات ، عصا طويلة رفيعة ، شمعدان . . . كما أن وضعهم فى الصورة ثابت إما خلف الإمبراطور ، خارج البوابات ، أو فى مقدمة الصورة فى التصاوير تنفذ فى الخارج (لوحات : ٨-٩ / ٣٨ / ٥١ - ٥٥ / ٨٠ / ٨٥) .

ويتشابه مع هذا الزى النموذجى الذى وصفناه سابقاً أزياء الموسيقيين ، المصورين ، الشعراء ، الفلاسفة ، الحكماء . . . عامة الناس جميعهم ، (لوحات ٩ / ٥ - ١٣ / ١١ - ١٦ / ١٩ / ٣٠ / ٣٦ / ٣٨ - ٣٩ / ٤٥ / ٥٤ / ٨٩ / ١٠٣ - ١١٣ / ١٠٤ ، ١٥٣) (أشكال ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣) . وهناك أكثر من وسيلة لتمييزهم ومعرفتهم عن بعضهم البعض سواء عن طريق الأدوات التى بيدهم ، أو حركاتهم وانفعالاتهم وإيماءاتهم .

وفى بعض اللوحات ظهرت طبقة «السائسين» الذين يعتنون ويحرسون الخيول أو الأفيال فى كثير من الموضوعات التى كان يستخدم فيها مثل هذا النوع من الدواب ، على أية حال كان لهم زي خاص نراه بوضوح (لوحة ٦٦) مكوناً من قميص طويل يقوم السائس برفعه من الأمام وتثبيتته فى الحزام فتظهر بطانته السفلية (شكل ٣٥) ، على كتفه كفية بيضاء بها إطار مزخرف من أسفل (شكل ٣٥) ، تحت القميص سروال يبدو أنه طويل ولكنه رفعه حتى يمكن من إتمام عمله . فى قدمه خف ، وعلى رأسه عمامة حمراء يخرج منها ريشة طويلة ورفيعة (نفس الشكل) هذا ينطبق على السائسين المرسومين فى (لوحات ٣ / ١١ / ٥١ / ٥٣ / ٥٥ / ٨٠ - ٨٥ / ٨٢) هناك أيضاً الصيادين (لوحات ٢١ - ٢٨ ، ٨٠ - ٨١) لابد وأن لهم زياً خاصاً للصيد . . . حتى الإمبراطور تخلقى عن ملابسه الفخمة

ومجوهراته حين خرج للصيد فى الغابات خاصة إذا كان يقوم هو بنفسه بممارسة هواية الصيد .

كان يرتدى قميصاً قصيراً حتى الوسط وتحت سروال واسع من أعلى ضيق من أسفل يسمح بلبس البوت فوقه ، أيضاً العمامة فوق رأسه بسيطة وليست ضخمة ، أما الصيادين الذين يقومون بمساعدته فكانوا يرتدون قميصاً ويشمرون عن أكمامهم ويرفعونه من أسفل ويثبتون أطرافه فى حزام الوسط ، ويعلقون به جراب السهم والخنجر وباقي أدوات الصيد إن وجدت ، أما بالنسبة لمن يقومون بالصيد فى البحر فكانوا عراة من أعلى ولا يرتدون سوى تنورة قصيرة من أسفل وفى وسطها حزام (شكل ٣٨) ، والعمامة على الرأس .

أما الدراويش (لوحات : ٧٦/٧٨/٧٩/١٠٢/١٠٧/١١١) فكانوا يرتدون القميص من أسفل وفوقه عباءة مفتوحة (شكل ٢٧) أو يلفون شالاً طويلاً حول أكتافهم ويصل ليغطي الظهر والوسط (شكل ٣٠) أو كوفية قصيرة يلفونها حول رقبتهم (شكل ٢٤) . أما عمامتهم بصفة عامة فهي ضخمة متعددة الطيات وغالباً ما تكون بيضاء (شكل ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) . الزهاد فى الغالب الأعم كانوا عراة من أعلى ويغطون الجزء السفلى من الجسم بقطعة قماش تشبه التنورة (شكل ٢٤) وأحياناً يضعون شالاً على أكتافهم (شكل ٢٦ ، ٢٩) ، غالباً الرؤوس عارية وشعر الرأس والذقن طويل (انظر لوحات : ٨٠ - ٨٧ ، ١٠٢ ، ١١١ ، ١١٢) .

وبين البنائين (فى لوحة ٩٤) رأينا الحمالين الذين كانوا يقومون بنقل مواد البناء للمعلمين القائمين بالعمل بزي غريب إلى حد ما ، يرتدون شالاً أبيض إما حول كتفهم ويعقد من الجانب أو حول الكتفين ويعقد عند الصدر أو يلف حول الكتفين والإبطين ثم يعقد عند الصدر أما الجزء السفلى من الجسم فيغطي بشال آخر أبيض يعقد من الجانبين (انظر اللوحة) ، وأغرب ما رأينا فى اللوحات العمامات التى كان يرتديها طائفة حاملى الموتى «الخانوتية» (لوحة ٩٣) ، وملابسهم كانت عبارة عن قميص سفلى مقفول بأكمام طويلة فوقه بلطو بنصف كم مفتوح من الأمام (انظر لوحة ٩٣) .

أزياء وحلى السيدات فى الصور المغولية الهندية :

كثرت تصاوير النساء فى الصور المغولية والهندية ، وبالتالي تنوعت أزياءهم بدرجة كبيرة لذلك لم يكن هناك طراز معين يمكن أن يكون نموذجياً فى الوصف لذلك ستكون

الدراسة مطبقة على اللوحات وسنصف الملابس التى وردت فى كل لوحة على حدة وقد تشابه الملابس فى اللوحة الواحدة ، ولكن لا يمكن اعتباره طرازاً مطبقاً فى كل اللوحات .

مثلاً (لوحة ١٣) السيدات هنا يرتدين فناناً طويلاً له وسط ، تحته بنطلون ضيق ، نصف كم (أشكال ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) . أما غطاء الرأس عبارة عن طرحة توضع على منتصف الرأس فيبدو جزء من الشعر (شكل ٦١-٦٣) . أما الراقصات والموسيقيات (لوحة ١٤) يرتدين فناناً طويلاً وفى وسطه حزام رفيع قد يتدلى لأسفل أولاً ، وقد يكون قماش الفستان شفافاً أو ثقيلًا ، الأكمام طويلة وتلتصق بالجسم (شكل ٥٤ ، ٥٥) ، على الكتف وحول الذراعين شال طويل يتميل مع حركاتهم (شكل ١١٣) ، حول الرقبة عقود وفى الأيدي أساور (شكل ١١٣) . أما العمامة فتشبه الطربوش إلى حد ما وترتفع لأعلى (شكل ٦٥ ، ٦٦) .

يوجد فى (لوحة ٣٠) ثلاث راقصات فى المقدمة وتختلف ملابسهن عما ذكرناه سابقاً . يرتدين فناناً ذا أكمام قصيرة ويبدو أسفله آخر بأكمام طويلة ولون مختلف ، يتسع الفستان من أسفل حتى يتطير مع حركاتهن (أشكال ٥٣-٥٥) ، حول الكتفين والعنق شال طويل يتميل يميناً ويساراً معهن فوق الرأس ما يشبه الطرطور يتدلى منه شال رفيع ويصل إلى ما بعد القدمين ويتدلى على الأرض .

أما الخادمة الصينية ورفيقاتها (لوحة ٣٢) فيرتدين سروالاً واسعاً من أعلى يضيق من أسفل ، يغطي النصف العلوى من الجسم عباءة شفافة طويلة تغطي باقى الجسم (شكل ٥٧) . يتحلين بأساور وعقود وأقراط ، أما الرأس عارى ، الشعر طويل ويتدلى من الخلف على الظهر . وكما ذكرنا من قبل كلما ازدحمت الصورة ، كلما كانت مجالاً أو مسرحاً لعرض أكبر عدد من الأزياء والحلى . (لوحة ٣٣) تمثل هذا النوع من التصوير ، فرأينا الأميرة ترتدى ملابس فاخرة عبارة عن فستان مفتوح من الأمام فى نصفه الأسفل وتحته سروال ، فى الوسط حزام مزخرف يتدلى لأسفل (شكل ٥٤) تتحلى بأقراط وأساور وعقود من اللآلىء والأحجار الكريمة ، تغطي رأسها عمامة نسائية غريبة الشكل (شكل ٦٨) . أما باقى الفتيات المشاركات فى لعبة الهولى فتتبع ملابسهن ، بعضهن يرتدين فستاناً طويلاً له وسط وحزام طويل يتدلى لأسفل وسروال ضيق تحته ، وأخريات ترتدين تنورة طويلة ، وبلوزة قصيرة تصل إلى ما بعد الصدر وتشف عما أسفله بوضوح ، على الأعناق والرأس

والأذن والمعصم والذراع حليات من اللؤلؤ . كما يضعن على رؤوسهن طرحة شفافة تبدأ من منتصف الرأس وتتدلى على الكتف والظهر (شكل ١١٣) . أما (لوحة ٣٥) ملابس السيدات هنا عبارة عن تنورة طويلة تغطى الرجلين ولا يظهر سوى القدم ، فى الوسط حزام طويل يصل إلى طول التنورة الجزء العلوى من الجسم عارى ولا يغطيه سوى شال شفاف يبدأ من منتصف الرأس ويتدلى على الأكتاف ثم يغطى النهدين ومنتصف الظهر (شكل ٥٧)، ويتحلىن بأساور وعقود وأقراط ، وحليات أخرى على الجبين (شكل ٥٨) . وتنوعت ملابس السيدات هنا (لوحة ٥٩) نظراً للازدحام بهن فى اللوحة فنرى أميرتين من أميرات البيت الجدة والأم الوالدة . ترتدى الجدة فستاناً طويلاً يبدو أسفله سروال ، وتلف حول صدرها وأكتافها وظهرها شالاً سميكاً ، وترتدى فوق رأسها عمامة تشبه الطربوش (أشكال ٥٩ ، ٦٥ ، ٦٦) . أما الوالدة المستلقية على السرير فترتدى أيضاً فستاناً به زخارف نباتية ، وعلى رأسها طرحة طويلة ، وتلف حول كتفها شريط مطرز (أشكال ٦٠) . السيدات الأخريات تنوع ملابسهن بين الفستان الطويل وعلى الكتف شيلان ثقيلة تبدأ من الرأس (أشكال ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣) ، والبعض الآخر يرتدين تنورات أيضاً طويلة ، ويغطى الرأس والكتف شال ثقيل . بعضهن يرتدين على رؤوسهن عمامات تشبه الطربوش (أشكال ٦٥ ، ٦٦) ، وأخريات يغطين رؤوسهن بعمامات متعددة الطيات ولكن أخف من تلك التى يرتديها الرجال (شكل ٦٤ ، ٦٧) .

أما (لوحات ٦٠-٦٢) فملابس النساء لا تختلف كثيراً عما سبق ذكره (أشكال ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧) ، ولذلك فالصفة الغالبة على ملابس النساء فى تلك الفترة هى التنورة سواء الشفافة أو الثقيلة ، أسفلها سروال ، على الرأس طرحة أو عمامة أو الرأس عارى ، الحلى عبارة عن عقود وأقراط وأساور وأحياناً حلية توضع فى أول الرأس أو على الجبين .

ويختلف مع هذه اللوحات ما رأيناه (لوحة ١٠٦) من ملابس سيدات ثقيلة نوعاً ما ولا تشف عما تحتها وما يغطى الرأس يشبه الحجاب السميك ولا ينكشف الشعر من تحته (أشكال ٦٧ ، ٦٩) ، وهذا يؤكد أنه الفنان كان متأثراً بتصاوير مريم العذراء أو المادونا بصفة خاصة، والتصاوير الأوروبية بصفة عامة ، حتى فى أسلوب رسم اللوحة كلها وليس تصوير النساء فقط .

أزياء النساء هنا (لوحة ١٠٨) أيضاً عبارة عن تنورة طويلة مزخرفة بزخارف نباتية أو خطوط طويلة ، وأحياناً سادة (أشكال ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦) الشيلان تغطى الرأس والأكتاف والصدر والظهر وثقيلة القماش لحد ما (أشكال ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣) . أيضاً العقود والأقراط والأساور والخواتم تحلى الأعناق والأذنين والمعصم والأصابع (أشكال ١١٣) . وكما هو واضح من الصعب فى تصاوير النساء التمييز بين السيدة وخادمتها ، فقد لاحظت أن طراز اللبس واحد ، ولأن طبيعة النساء وبما لديهن من غريزة حب التزين وارتداء الأزياء الراقية بغض النظر عن الطبقة الاجتماعية لذلك كان من الصعب أن نفرق بين الأميرة ووصيفتها أو حتى الراقصات والموسيقيات .

ومن أطرف تصاوير النساء ورغم أنها من مدرسة متأخرة إلا أن ندرة المنظر جعلتني أضمرها للكتالوج (لوحة ١٣٢) وهى تمثل منظر صيد نسائي تشاركهن فيه إحدى الأميرات ، حيث وقفت فى الجانب الأيسر للوحة أمام شجرة ضخمة ، ترتدى فستاناً يصل إلى الركبتين، له حزام عريض فى الوسط من القماش بالإضافة إلى أحزمة جلدية رفيعة تلتف أمام صدرها وخلف ظهرها علقت به زمزمية ماء على جانبه الأيمن ، الأكمام تلتصق باليدين وترتدى أساور فوق الفستان على الذراعين . . يغطى الرأس عمامة تشبه الطربوش ، وفى الأرجل بوت طويل يصل إلى ما فوق الركبتين ومزخرف (شكل ٣٨) .

أما باقى النسوة الصيادات فيرتدين نفس ملابس الأميرة مع اختلاف الألوان (أشكال ٣٨) مما يؤكد أن لرحلات الصيد ملابسها الخاصة بها ، كما أن المرأة تتزين فى كل الأحوال، فالعقود والأساور تحلى الأعناق والذراع ورغم بساطتهم إلا أن طبيعة المرأة هى الغالبة . على أية حال ملابس المرأة فى كل هذه التصاوير لا تختلف كثيراً عن السارى الهندى الحديث الذى ترتديه المرأة الآن فى الهند ويعتبر الزى الرسمى والشعبى وترتديه كل النسوة هناك بنفس الألوان والزخارف التى درسناها ، وحتى القماش الخفيف أو الشفاف لا زال يستعمل وتلفه المرأة حول رأسها وكتفها إلى أن تغطى جسمها كله . وهذا رأيناها فى تصاوير النساء فى مدارس التصوير المتأخرة (اللوحات : ١١٤ - ١٣١ ، ١٤٠) .

نستنتج بعد هذه الدراسة المستفيضة للأزياء والحلى فى الصور المغولية الهندية للرجال والسيدات على حد سواء ، أن ملابس هذه الفترة كان يغلب عليها الثراء والفخامة دون تحديد لأى طبقة اجتماعية باستثناء ما كان يرتديه ويتحلى به الأباطرة والأمراء والنبلاء والأميرات . .

أما باقى الطبقات الأخرى فغلب على ملابسهم التشابه ولم يكن هناك فرق سوى اختلاف فى الألوان إذا كان الثوب سادة أو فى الزخارف إذا كان الثوب مزخرفاً بأشكال هندسية أو نباتية بسيطة . وهذا يمكن أن نطبقه بالمثل على العمامات التى شاهدناها فى تلك الفترة وأيضاً إذا كان هناك اختلاف فهو فى عدد الطيات أو فى الألوان أو فى الزخارف البسيطة التى وجدناها عليها وهى فى الغالب خطوط أفقية ورأسية أيضاً النطاقات أو الأحزمة التى تربط على الوسط هى عبارة عن حزام عريض يتدلى لأسفل قليلاً وربما يتخذ اللون الواحد أو يزخرف بأشكال هندسية بسيطة . . وإذا أراد الشخص أن يعلق خنجره أو سيفه أو درعه كما رأينا فى اللوحات فيضاف حزام من الجلد يستخدم لتعليق هذه الأغراض ويلتف حول الكتف ثم يلف حول الوسط ويتدلى منه السيف أو الدرع أو الخنجر . . أما ما يلبس فى الرجلين فكرر المصور الخفوف العادية وأحياناً كنا نراهم حفاة بدون ما يلبس فى الأرجل وخاصة فى مناظر الدربار ، أما فى الصيد أو الحروب فنجدهم يرتدون البوت القصير أو الطويل حتى يساعدهم على الحركة وركوب الخيل (انظر كتالوج الأشكال) . .

أما الحلى فكان عبارة عن الأقراط التى تزين الأذن ، العقود المختلفة الأطوال التى تزين العنق ، والأساور التى تزين المعصم أو الذراع من أعلى ، ويبدو لى أنهم لم يستعملوا سوى اللآلى والأحجار الكريمة فى حليهم بمعنى أن الذهب والفضة كانا من المعادن غير الثمينة وقيمتها لا ترقى إلى مستوى اللؤلؤ والأحجار الكريمة الأخرى (انظر كتالوج الأشكال) .

الفصل الخامس

الأثاث والآلات والأدوات المختلفة في الصور المغولية الهندية

الفصل الخامس

الأثاث والآلات والأدوات المختلفة في الصور المغولية الهندية

حفلت الصور المغولية الهندية بأشكال متنوعة من الأثاث والآلات والأدوات المختلفة التي أثبتت غنى وثراء البلاط المغولي ، فكثير من هذه الأشياء كان مطعماً بالأحجار الكريمة هذا فضلاً عن المجوهرات والحلى التي كان يتحلى بها الأباطرة والأمراء وكبار رجال البلاط ، بالإضافة إلى النساء على اختلاف طبقاتهم^(١) .

فقد اعتبر المصور الهندي - تنفيذاً لرغبات راعي الفن في كل مرحلة من مراحل التصوير في المدرسة المغولية الهندية - هذه الأشياء أساسية في لوحته وبدونها ستكون ناقصة .. فلم ينظر إليها مطلقاً على أنها مكملات للفراغ أو للحشو بلا داع أو سبب ، فمثلاً السيوف والخناجر التي رأيناها معلقة في أحزمة من الجلد على وسط الأباطرة والأمراء وكبار رجال البلاط كانت من ضمن أساسيات الزى المغولي الهندي ، وظل هذا التقليد القديم متبعاً إلى يومنا هذا ، بدليل أن كبار رجالات الحكم في دول الخليج العربية لازالوا يعلقون مثل هذه السيوف والخناجر في أحزمة من الجلد تلف حول وسطهم ، كما أن حفلاتهم التراثية تمثل الرجال وهم يرقصون ويتبارون بالسيوف والخناجر بطرق فلكلورية رائعة ، ولم يكن هذا إلا امتداداً للتراث الموروث من جيرانهم في المنطقة .

من ثم ستناول الدراسة في هذا الفصل الأثاث والأدوات والآلات المختلفة في الصورة المغولية الهندية كل عنصر من هذه العناصر بالتفصيل اعتماداً على تفريغ أشكال هذه العناصر التي وردت في اللوحات طبقاً للموضوع ، بمعنى أن كل موضوع كانت له تكويناته الخاصة به . فموضوع جلسات البلاط كان غنياً بالعروش والمقاعد ذات الأشكال المختلفة والتي سيأتي ذكرها بالتفصيل .. أما موضوع الموكب والأعياد فكثرت فيه الآلات الموسيقية المختلفة وأدوات الضيافة لتقديم الطعام والشراب للإمبراطور وضيوفه .. كما أن لموضوع الصيد تكويناته المختلفة من أدوات صيد وملابس خاصة بالصيد وكذلك خيام كانت تقام في مناطق الصيد لإعداد الطعام وراحة الإمبراطور ومرافقيه أثناء رحلة الصيد . وبالطبع كانت تكوينات صيد البر تختلف عن تكوينات صيد البحر وهذا ما سيأتي بالتفصيل من خلال الدراسة ..

(١) انظر الفصل الرابع من الباب الثالث .

أما مجالس الطرب والموسيقى والغناء فكثرت فيها الآلات الموسيقية وأدوات الضيافة للإمبراطور ومرافقيه ، وأيضاً المقاعد الوثيرة سواء فى صالات الاستقبال العامة أو فى الحدائق الجميلة الغناء .

وفى موضوعات الفتوحات والحروب والحصار للمدن كثرت آليات الحرب المختلفة والمتنوعة التى كانت تبدأ من غطاء الرأس (الخوذة) ، ثم ملابس الحرب والدروع وآلات الحرب المختلفة كالسيوف والسهام والحراب والخنجر والسكاكين . .

وفى تصاوير القصور كثرت بالطبع السجاجيد التى غطت الأرضيات بزخارفها ونقوشها البديعة . . كذلك الجدران المزينة بالأدوات المختلفة : كالقنينات ، القوارير ، الكؤوس ، الأطباق والسلالين المختلفة الأشكال والأحجام أيضاً الفازات المزينة بالورود والأزهار . . كذلك الستائر التى كانت تغطى فتحات النوافذ ، أو المظلات التى كان يجلس تحتها الأباطرة فى الحدائق ، الوسائد التى كان يستند عليها الأباطرة ، أو السرر التى كانوا يضجعون عليها .

كما رأينا فى المناظر الطبيعية الأباطرة يجلسون فى جوسق أو عرش وثير يوضع فى الحديقة ليتمتع بجمال الطبيعة ، كما استعمل الأباطرة عربات تجرها ثيران وأيضاً مطعمة بالأحجار الكريمة ليتنزهوا بها فى الطبيعة الخلابة .

وفى موضوعات حياة الشعوب اختلفت مكونات الصور المغولية الهندية من الثراء والغنى إلى البساطة الشديدة والافتقار إلى الزخارف الغنية فالجلسات بسيطة تحت ظل شجرة وعلى كليم خال من زخارف أحياناً أو يحمل زخارف هندسية بسيطة ، حتى عندما كان يقوم الإمبراطور بزيارة ناسك أو زاهد أو متعبد فى كوخه أو مغارته كان يصور جالساً على سجادة صغيرة تفرش له خصيصاً من قبل خدمه وحرسه ليجلس عليها مقابلاً للناسك أو الزاهد صاحب المغارة أو الكوخ . كما كانت من مكونات الصورة فى جلسات العامة من الناس تتمثل فى كوب أو صحن بسيط ، قدور من الفخار ، آلات موسيقية معينة ، عصا طويل ، كانوا يمسونها فى أيديهم أو توضع أمامهم . .

كما كثرت فى تصاوير المصورين الذين غالباً ما كانوا يصورون أنفسهم داخل المراسم الملكية وهم يؤدون أعمالهم الأدوات المختلفة المستخدمة فى العمل مثل المقالم ، دوايات الأحبار ، الأقلام والفرش المستخدمة فى الرسم والكتابة والتلوين ، اللوح المستخدم فى

تثبتت الورقة أثناء القيام بالعمل ، الأوراق ، الصحنون المستخدمة فى خلط الألوان التى وضعت فى (باليت) أو لوحة الألوان ..

وفى لوحات أخرى لعمال وفلاحين أثناء القيام بالعمل وجدنا أدوات الزراعة والفلاحة، وأيضاً أدوات البناء المختلفة وسيوضح ذلك الأشكال المفرغة من تلك اللوحات ..

أولاً : الأثاث فى الصور المغولية الهندية :

المقصود بالاثاث تلك القطع الفخمة والوثيرة التى كان يجلس عليها الأباطرة سواء العروش التى كانت توضع دخل قاعات الاستقبال الضخمة أو فى الحدائق حيث المناظر الطبيعية . أيضاً الكراسى ذات الأرجل الطويلة أو القصيرة ، التى كانت توضع أمامها درجتان أو ثلاث من السلم ، أو منصدة صغيرة ليصعد عليها الإمبراطور .

كما نجد بعض الأباطرة مرسومين داخل ميداليات جالسين على كرسى عرش (انظر لوحة ١) كما رأينا أفراد البيت التيمورى جالسين فى عرش مبنى وسط حديقة غنية بالأشجار والنباتات (لوحة ٢) .

أما الإمبراطور بابر فصور جالساً على كرسى عرش ضخم يرتفع عن الأرض وتتقدمه منصدة منخفضة استعملها الإمبراطور للصعود ثم الجلوس على الكرسى . كما بدت فى اللوحة الجدران المزخرفة برسوم حيوانية ونباتية ، وللعرش مظلة أنيقة تنتهى من أعلى بقبة مستديرة تحمل أيضاً زخارف نباتية وخطوط هندسية مختلفة الألوان (انظر شكل ١٨٠) أعظم أباطرة المغول : أكبر ، جهانجير وشاه جيهان يجلس كل واحد منهم على مقعد منفصل تتقدمه منصدة منخفضة وتعلوه شمسية صغيرة كما وضعت وسادة خلف ظهر كل إمبراطور ليستند عليها وهى بدورها تستند على مسند المقعد المطعم وأيضاً الشمسية بالأحجار الكريمة كما يتدلى من حافتها شرابيب من اللآلى . أما المقعد فقد حفرت عليه أشكال حيوانية ونباتية بارزة وطعمت أيضاً بالأحجار . يغطى المقاعد أو العروش الثلاثة من أعلى مظلة تحملها أعمدة خشبية رقيقة ، باطن المظلة مزخرف بأشكال نباتية وطيور تتوسطها الشمس الساطعة المذهبة . هذه العروش الثلاثة وضعت على قاعدة خشبية ضخمة فرشت بسجادة مزخرفة بأشكال نباتية ، ويتقدمها درجتان من السلم (انظر شكل ١٦٩) .

كما اختلف شكل المقعد الجالس عليه الإمبراطور يعلوها قائم نصف دائرى مضموم من

الوسط ، بالإضافة إلى أربع قوائم اثنان من كل جانب يشبهان الضفائر المجدولة . رسم على القاعدة المستديرة من أسفل ملكين كأنهما يحملان العرش ، أحدهم وهو الأيمن يحمل قنينة يملأها من فيض الماء المناسب من العرش . يتقدم المقعد وأيضاً على القاعدة المستديرة السفلية منضدة مستديرة يحملها من أربع جهات أربعة من الشيوخ الراكعين على ركبهم ويحملون قرص المنضدة المستدير العلوى بكلتا يديهم (شكل ١٧٢) .

عرش آخر جلس عليه الإمبراطور شاه جيهان ووقف ثلاثة من أبنائه بجواره وكبير وزرائه على الجانب الآخر ، عبارة عن مظلة مستطيلة زخرفت جوانبها بأشكال هندسية بسيطة ، يحملها أربعة أعمدة رفيعة . جلس الإمبراطور على مقعد ضخمة ، خلف ظهره وسادة ، زخرفت جوانب المقعد وقوائمه الضخمة كذلك المنضدة الموضوعة أمامه بزخارف محفورة حيوانية ونباتية وهندسية (شكل ١٧٠) .

شكل آخر من أشكال العروش (لوحة ٧) ، جالساً الإمبراطور على سجادة فخمة ، سائداً ظهره على وسادة ، تظله من أعلى مظلة مستطيلة الشكل تحملها أربعة أعمدة رفيعة ، زخرفت من الجوانب والبطن والظهر بمثلثات متعكسة ونقط متجاورة (١٧٩) .

ونرى (لوحة ٨) ، الإمبراطور جالساً فى شرفة لا يظهر سوى نصفه العلوى خلفه وسادة ضخمة وأمامه سور الشرفة ، وأعلى مظلة مستطيلة زينت من الداخل بأشكال نباتية وعلى حوافها شرابيبي من اللآلى ، (شكل ١٧٤) .

ونرى (لوحة ٩ ، شكل ١٩١) أحد الأمراء جالس فى حديقة على مفرش أبيض وضع فوق سجادة ، استند على وسادة ضخمة . فى أقصى خلفية اللوحة ، ويتوسط الحديقة سرير وضع على قاعدة مرتفعة عن الأرض يتقدمها من الجانب والأمام درجة سلم صغيرة ، ويظله من أعلى مظلة مستطيلة تتدلى جوانبها لأسفل قليلاً وتنتهى بشرابيبي ، (شكل ١٩١) .

على مقعد مرتفع عن الأرضية ويؤدى إليه درجتان من السلم ، جلس الإمبراطور أكبر يتلقى نبأ مولد ابنه الأمير سليم . المقعد مسدس الشكل له ظهر عال ذو حواف فستونية تنتهى من الوسط بسن مدبب . كما يوجد خلف ظهر الإمبراطور مخدة ضخمة . أمام المقعد أيضاً منضدة منخفضة ذات أرجل تشبه أرجل العنكبوت . أعلى مظلة من القماش المتين تظل مقدمة العرش ومشدودة بحبال قوية مثبتة فى أوتاد ، أما باقى المقعد فتظله مظلة

أخرى مبنية يحملها أربعة أعمدة يعلوها سطح (شكل ١٩٥) . وفي صورة أخرى الإمبراطور على مقعد وثير في شرفة تعلو أرضية القاعة ، متربعاً يستند على وسادة ضخمة ، تعلو رأسه مظلة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء ، منقوشة من الداخل بزخارف نباتية متداخلة (شكل ١٧٣) .

ويتشابه مع المقعد السابق ، (لوحة ١٨) حيث وقف الإمبراطور يستقبل ابنه العائد من الحرب منتصباً . نرى الشرفة غطى سورها سجادة ، خلف الظهر وسادة ، كما يتوسط الجدار قماش من القطيفة أو سجادة من الحرير علقت على الجدار ، فوق المقعد مظلة مستطيلة مزخرفة بأشكال معينات متجاورة في وسطها معينات أخرى أصغر منها ، (شكل ١٧٥) .

وعلى ظهر فيل وداخل هودج جلس الإمبراطور أمامه سائس الفيل وخلفه الخادم . غطى ظهر الفيل بساط من قماش القطيفة المزخرف بالأشكال النباتية ، يعلو رأس الإمبراطور ظلة على شكل نصف دائرة تنتهي من أعلى بقبة مستديرة ، كما يعلو رأس السائس الجالس على عنق الفيل ظلة أخرى مستطيلة الشكل ، الهودج كله مثبت على ظهر الفيل (شكل ٢١٥) .

عرش آخر مسدس الشكل له ظهر مرتفع ووسادة ليستند الظهر عليها ، يتقدمها منضدة بأرجل منخفضة ، كما يتقدمها درجة سلم وقاعدة ضخمة مثبت عليها العرش ، وأعمدة تحمل ظلة تتدلى على جانبي السقف (شكل ١٩٦) . في صورة أخرى نرى الإمبراطور ومخظيته خلف سرير وثير (انظر لوحة ٣٣) . وفي (لوحة ٣٥) ، رأينا الإمبراطور وفتاته جالسين في مقعد وسط شرفة على الأرض خلف ظهره مسند ضخمة ويجواره مراتب أو مخدات للجلوس عليه يعلو الجلسة مظلتان من القماش المتين إحداهما فوق الأخرى ومشدودة بحبال قوية مثبتة في أوتاد (شكل ١٩٧) .

وفي جلسة لاثنين من الأباطرة نرى مقعداً مثنى الشكل يرتفع قليلاً عن الأرض ، أمامه منضدة صغيرة ذات أرجل منخفضة ، الظهر يتخذ شكل القبة وينتهي من أعلى بشكل مدبب ويحمل زخارف نباتية متداخلة يتوسطها ميدالية ، كما يعلوها مظلتان على الجانبين . في مقدمة اللوحة منضدة ضخمة ذات أرجل منخفضة وضعت عليها أواني وصحون الأكل وقنينات الشراب (شكل ١٥٧) .

على مقعد عرش عريض جلس الإمبراطور وضييفه شاه عباس ، خلف كل واحد منهم

وسادة ضخمة ، أرجل العرش مرتفعة عن الأرض وتحمل زخارف نباتية . أمام المقعد منصبة ضخمة ذات قاعدة مستطيلة وضعت عليها قنينات وكؤوس الشراب . قاعدتها مستديرة تعلوه رجل واحد تشبه القلة (شكل ١٥٨) .

على سرير فى قاعة الحريم استلقى أمير وعشيقتة ، يرتفع قليلاً عن الأرض ، يستندان على وسادة ضخمة ، غطت قاعدته ملاءة بيضاء ، زخرفت جوانبه بأشكال هندسية ، وضع أعلى قوائمه الأمامية مصباحان مستديران لإنارة المكان حيث المنظر ليلى (انظر لوحة ٦٢) .

فى عرش داخل حديقة جلس الملك سليمان على ركبتيه وسط المناظر الطبيعية للطيور والنباتات . يرتفع العرش عن الأرض بقوائم ضخمة تعلوه سقف مربع تدلت من أول درجاته ستائر على الجوانب الأربعة للعرش ، ثم تعلوه سقف تتوسطه قبة مستديرة مزخرفة بأشكال هندسية منتظمة . يحمل السقف أربعة قوائم عريضة القاعدة من أعلى وأسفل (شكل ١٧١) . داخل عربة يجرها زوج من الثيران جلس أمير يتجول فى الطبيعة ، للعربة عجلتان ضخمتان من كل جانب تعلوهما جسم العربة الجالس فيه الأمير ماسكاً إحدى القوائم الأربع التى تحمل مظلة العربة المربعة الشكل نسبياً يتدلى منها ستائر قصيرة مفستنة ثم سقف يتوسطه قبة ضخمة مزخرفة تنتهى بقمة مدببة . يجر العربة زوج من الثيران المثبت فى أعناقهم العمودين اللذين يسحبان العربة للأمام (شكل ٢١٦) .

وبعد هذا العرض السريع الذى استعرضنا فيه نماذج من المقاعد والعروش ذات المظلات أو الشماسي التى تعلو رؤوس الجالسين تحتها . . وسائد يستند عليها الظهر ، ومناضد أو درجات من السلالم للصعود إليه . . كما عرضنا نماذج للأسرة التى كان يستريح عليه الأباطرة أو الأمراء بعضها موضوع فى الحدائق ، والبعض الآخر داخل قاعة تستخدم للاسترخاء والراحة . كما ذكرنا نماذج من الهودج الذى كان يوضع على ظهر الفيل أو الجمل (أشكال ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٢٣١) والعربات التى كان يجرها الثيران ، مع توضيح هذه النماذج بالأشكال المفصلة بالزخارف كلما أمكن ذلك .

ثانياً : الآلات الموسيقية فى الصور المغولية الهندية :

كانت الآلات الموسيقية من أهم العناصر الفنية التى حرص الفنان المسلم تضمينها فى الصور المغولية ذات الموضوعات المختلفة بدءاً من مجالس البلاط مروراً بجلسات الطرب

والغناء والرقص ، وحتى الجلسات الشاعرية التى يقضى فى الأباطرة أوقات مرح ولهو مع المحظيات فضلاً عن المواكب والأعياد ، وربما فى الحروب استخدمت أيضاً الطبول والأبواق . وبالتالى تنوعت هذه الآلات التى تصدر نغمات مختلفة طبقاً للمناسبة فرأينا الدفوف المختلفة الأحجام ، بعضها كانت بها حلقات معدنية متقابلة تصدر صوتاً حين يهز العازف الدف (شكل ١٤٢ ، ١٥٣) ، والبعض الآخر خالى من هذه الحلقات ويتميز بالضخامة (شكل ١٤٧ ، ١٤٨) . أما الآلات الوترية ذات اليد الطويلة على جانبها ما يشبه الأزارار يشد عليها الأوتار ذات الخيط النايلون الرفيع الذى يتصل بصندوق مختلف شكله من آلة لأخرى . رأيناها يعضاوى فى بعض منها (أشكال ١٤٤ ، ١٥١ ، ١٥٥) أو كمثرى الشكل (شكل ١٣٧ ، ١٤٠) ، أو مستدير (شكل ١٥٤) ، اليد الطويلة المتصلة بصندوق نصف دائرى (شكل ١٥٦) . وكان يصاحب تلك الآلات الوترية قوس مشدود عليه خيوط من الشعر تحدث أصواتاً منغمة عند تمريرها على الأوتار (شكل ١٤٠) .

كما رأينا الطبول الضخمة التى كانت توضع بجوار بعضها البعض ويقرّع عليها بقطعة من الخشب وربما الجلد فتصدر أصواتاً عالية . بعضها كان يتخذ الشكل الأسطوانى (شكل ١٣٨ ، ١٤٣) والبعض الآخر الشكل المستطيل من الجانب ومستدير من أعلى وأسفل (شكل ١٤٥ ، ١٤٩) .

أيضاً الصاجات النحاس المستديرة الشكل التى كانت تخبط بشدة فى بعضها فتصدر أصواتاً عالية . وكان يمسكها العازف من خيط يمر من خلال ثقب فى وسط النحاسية (شكل ١٣٩) .

كذلك النفير أو البوق ذو العنق الطويل ويتسع كلما اتجهنا لأسفل وينتهى بما يشبه القمع المستدير . . مفرغة من الداخل ، وتوجد ثقب فى العنق على مسافات متباعدة يقوم العازف بسدها بأصابعه وينفخ مع تحريك أصابعه على الثقوب (أشكال ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٥٠ ، ١٥٢) وعادة كانت تستخدم فى المواكب والاحتفالات وربما فى الحروب لما تصدره من صوت عالٍ منبه على مسافات بعيدة . . كما اختلفت أطوال هذه الأبواق فبعضها ذو عنق طويل (انظر الأشكال السابقة) ، والبعض الآخر قصير العنق ، وبعضها ذو عنق طويل ولولبى (شكل ١٤١) وهناك المزمار الخيزران الطويل ورفيع إلى حد ما ، وبه أيضاً ثقب ومفرغ من الداخل ويقوم العازف أيضاً بنقل أصابعه على الثقوب مع النفخ داخله بقوة (شكل ١٥٠) .

كما رأينا شكل آخر للطبول منها ما كان يمسك باليد وله جلد مشدود من أعلى وأسفل ، يمسكها العازف من الوسط ويقوم بحركة رشيقة وسريعة بالنقر عليها من أسفل مرة ومن أعلى مرة أخرى (شكل ١٤٥) . ومن الآلات الموسيقية الأخرى التى كانت تمسك باليد الكستانيت وهو عبارة عن قطعتين من الخشب أو العاج أو الصاج تمسكها الراقصة فى يدها وتخبطه فى بعضها بطريقة فنية تمشى على حركاتها الراقصة فتصدر لها أنغاماً ترقص عليها (شكل ١٣٩) ..

هذه نماذج من الآلات الموسيقية التى ظهرت فى الصور المغولية الهندية وكثر استخدامها فى جلسات الأباطرة ومواكبهم واحتفالاتهم وجلساتهم الخاصة مما يصفى جواً من المرح والطرب ..

ثالثاً : أدوات الاستعمال الشخصى فى الصور المغولية :

حفلت الصورة المغولية بصور آلات مختلفة الأحجام ومتعددة الأشكال تتناسب مع الموضوع المصور .. فهناك أدوات الصيد ، آليات الحرب ، أدوات الشراب والطعام ، وأيضاً السجاد الذى غطى الأرضيات .

كان الإمبراطور حين يخرج فى رحلة الصيد يرتدى زيه الخاص بمثل هذه الرحلات ويحرص على تعليق أدواته فى الحزام الملتف حول وسطه ، من هذه الأدوات السيف والخنجر أو السكين ، واضعاً إياهم فى غمدهم أو جرابهم حتى يسهل إخراجهم واستخدامهم وقت الحاجة (شكل ١٢٤) ، وأحياناً ما نجده يستعمل القوس والسهم فى الصيد ، حيث صور معلقاً جراب السهم فى حزام من الجلد يلتف حول وسطه ، ماسكاً القوس فى يده لاستعماله فى الصيد (أشكال ١٣٣ ، ١٣٤) . كما استخدمت الحراب الطويلة ذات السن الحاد مثل الدبوس ويقوم برشقه فى رقبة الحيوان المراد صيده فيرده قتيلاً (شكل ١٢٥ ، ١٣١) . أيضاً هناك آلة صيد أخرى غريبة الشكل عبارة عن عمود طويل يتفرع من أحد جوانبه سكينه منحنية الشكل تشبه الخطاف ، ربما كان يقوم بتطويق رقبة الفريسة داخل هذا الخطاف ثم يسحبها منه ، وبما أنها حادة فلا بد أن تقطع الرقبة وترشق فيها مما يسهل اصطيادها (شكل ١٢٦ ، ١٣٢) .

أما مساعدا الإمبراطور أو الصيادون فكانوا يستخدمون نفس الآلات السابق ذكرها ،

وكان خادمه يقوم بمناولته إياها حين الضرورة ، أضيف إليها بندقية الصيد التى رأيناها فى بعض تصاوير رحلات الصيد فى أيدي الصيادين (شكل ١٣٠) . أيضاً الهروات أو العصا الضخمة التى كانوا يجرون بها وراء القطيع لتجميعه للإمبراطور فى حلقة الصيد ثم يقوم هو باصطيادها (شكل ١٢٨) .

وكان من ضمن آليات الصيد ، الحيوانات التى يصاد بها مثل الباز ، الكلب ، الفهود الصيادة . . كما كان أحياناً يمتطى الإمبراطور حصاناً ، وأحياناً أخرى فيلاً رغم صعوبة حركته . ورأينا أيضاً العربات التى كان يجرها زوج من الثيران وكانت تحمل المحفة التى تنقل عليها الفهود الصيادة بعد اصطيادها ونقلها إلى الحظائر الملكية لترويضها وتدريبها على الصيد (أشكال ٢١٧-١٢٨) . ومن الآلات الأخرى التى كانت تستخدم بعد إتمام عملية الصيد ، السكين الضخم أو الساطور لإعداد الذبيحة للشئ ، وأيضاً القائمان المأخوذان من فروع الأشجار المثبتة ثم قائم ثالث يوضع أفقياً ويستند على كتفى اثنين من الأتباع وتعلق عليه الذبيحة لسلخها (شكل ١٢٨) ، (انظر لوحة ٢٢) .

أما بالنسبة لصيد البحر الذى تمثل فى الأسماك والبط البكىنى ، فكانت تخرج رحلات الصيد فى مراكب أنيقة يتقدمه مركب الإمبراطور الأكبر نسبياً عن المركبين الجانبين الخلفيين . كان يرافقه فيه كبار رجال بلاطه وخدمه وعازفى أو قارعى الطبول . بيد الإمبراطور وكثير من مرافقيه الباز ، وكانت حركات المراكب فى النهر تسبب ازعاجاً للبط فيتجمع فى مكان واحد مما يسهل صيده (انظر لوحة ٢٩) .

أما بالنسبة لصيد السمك فكانت أيضاً تخرج المراكب عليها الصيادين بزيهم البحرى الذى يتكون من سروال أو بنطلون قصير ويلف حول وسطه حزاماً أبيض عريض يتدلى لأسفل قليلاً، وفوق رأسه عمامة ويقف غالباً الصيادون فى النهر، يلقون الشبكة ثم يقومون بجذبها عندما يشعرون بأن داخلها سمكة كبيرة أو مجموعة من السمك (شكل ١٢٩) . بالقرب منهم كانت تقف المراكب الأخرى يقوم أحد الصيادين بالتجديف والآخرين يتابعون الصيد. كما كان يقف على ضفتى النهر الأتباع أو المرافقون الآخرون منهم من يمسك دبوساً طويلاً للصيد وآخرون معهم بنادق ربما للمساعدة إذا ما تطلب الأمر (أشكال ١٢٥ ، ١٣٠ ، ١٣١) .

كما كانت للحروب آلاتها الخاصة بها ، فرأينا الجنود أو الفرسان يرتدون على رؤوسهم خوذات من المعدن تغطى الرأس تماماً والأذنين ثم يغطون اليد من المعصم حتى الكوع أيضاً

بغطاء من المعدن وكذلك منطقة الفخذ والركبتين (شكل ٣٧) . فى أيديهم القوس مشدوداً وفى أحزمتهم جراب السهام معلقاً (شكل ١٣٤) . بعضهم كان يحارب بالدبوس الطويل الذى ينتهى بسن مدبب من أسفل (شكل ١١٧) . البعض الآخر يحارب بالسيف وفى يده درع مستدير مقعر من الداخل يدخل فيها يده لتمسك الدرع جيداً حتى لا يفلت منها ويتعرض للضرب ، بعض من هذه الدروع كان مستديراً (شكل ١١٨ ، ١٢٣) ، والبعض الآخر مربعاً ، وفى لوحات أخرى رأينا الخطاف (شكل ١١٩) ، الهروات الغليظة (شكل ١١٦) التى كانت تستخدم لتأديب الخارجين عن النظام ، أيضاً البنادق (شكل ١٢٢) . كما كان يصاحب الإمبراطور فى فتوحاته حملة الرايات (انظر لوحة ٤٨) ، وأيضاً خدم يحملون مظلات بيد طويلة تنتهى من أعلى بشكل كمثرى ويجرى حملها خلف حصان أو فيل الإمبراطور مع مراعاة وضعها فوق رأسه لحمايته من الشمس (انظر لوحات ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦) .

كما كان فى الصور المغولية تفاصيل أخرى تتناسب مع الموضوع مثل حرص الفنان على تصوير الشمعدانات سواء موضوعة على الأرض (شكل ١٦٤) أو يحملها الخدم من القائم الطويل المثبت عليه الشمعدان من أعلى (شكل ١٦٥) أيضاً الصحون ، الأكواب ، أو الكتوس ، الصوانى ، القدور ، الفازات سواء مصورة على الجدران أو موضوعة داخل نيش فى الجدران . . وتنوعت هذه الأدوات شكلاً وحجماً (انظر أشكال ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٣) . وفى بعض الصور رأينا المباخر ذات القاعدة المزخرفة والبدن المستدير ، الملحق بها ملقاط لتحريك الفحم والبخور بداخلها (شكل ١٥٩ ، ١٦٢) . رأينا (لوحة ٥٦) الميزان بكفتيه بظلة أنيقة أعلاه يقوم الإمبراطور بوزن ابنه مقابل الذهب وأشياء أخرى ثمينة . بالنسبة للمراسم الملكية كثرت فيها الأدوات المستخدمة لتنفيذ اللوحات مثل المقالم ، المحابر ، الأقلام والفرش ، الألواح ، الأوراق (انظر لوحة ٨٩ ، ٩٧) .

وفى تصاوير تتعلق بدروس الموسيقى وأيضاً فى المراسم الملكية ، التى كان يجلس فيها الأستاذ حول تلاميذه ، تميزت حجرة الدرس بأن بها فى الجدران نثوءات وفراغات داخله لتعطى تجسيم للصوت ، كما حرص الفنان على وضع أوانٍ رجاجية ذات عنق داخل النيشات فى الجدار أيضاً لتعطى صدى صوت وتجسيم للنغمات الفنية الموسيقية المختلفة (شكل ١٧٣) . وكانت تتدلى الستائر فى بعض التصاوير من النوافذ والشرفات بطريقة زخرفية رائعة (أشكال ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٩) .

وفى حدائق العامة حيث كان يقف الشعراء لإلقاء قصائدهم وأشعارهم أمام العامة ، رأينا الشاعر سعدى (لوحة ٩٥) يقف على منبر يؤدى إليه سلم من درجتين ، وهو مبنى من الخشب وسط الحديقة وتظله من أعلى ظلة خشبية يحمله أربعة أعمدة مثبتة فى قاعدة خشبية (شكل ١٩٠) أما بالنسبة للسجاد الذى كان يغطى بعض أرضيات قاعات الاستقبال فقد غلبت عليه الرسوم النباتية الملتفة حول نفسها فى أشكال لولبية ومن حولها الأزهار الصغيرة والأوراق النباتية ، وفى الغالب كان لها إطار أيضاً ذو زخارف نباتية تلتف حول بعضها (أشكال ١٦٧ ، ١٦٨) . وفى البعض الآخر من السجاد كان يرسم الفنان ميدالية الوسط ، وإطارها الخارجى كلها تحمل رسوماً نباتية مختلفة الأشكال والألوان (أشكال ١٦٦ ، ١٦٨) .

وفى تصاوير أخرى وخاصة التى كانت تصور الشرفات أو الحدائق رأينا المصور يرسم بحيرات صغيرة أمام المقعد تسبح فيها البطات ومن حوله أوراق نباتية (١٩٢) ، وأحياناً يرسم نافورة جميلة فى مقدمة اللوحة ترتفع لأعلى وينزل منها الماء منساباً لأسفل (شكل ١٨٩) .

كما كانت قطع النسيج التى توضع على ظهر الخيل أو الفرس أو الفيل تحمل زخارف نباتية جميلة بالإضافة إلى الحرص على تزويق هذه الحيوانات بالشرائط والسلاسل والأجراس والشراشيب المختلفة الألوان (أشكال ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٩ ، ٢٢٠) . أيضاً كانت الخيام التى كانت تقام فى حلقات الصيد لراحة الأباطرة خلال الرحلات التى كانوا يقومون بها وقد تمتد لأيام تحمل زخارف عديدة وأشكالاً متنوعة (أشكال ١٩١-١٩٢ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٧) .

وإذا ما تناولنا هذه التركيبات المتنوعة فى تصاوير العامة لوجدنا اختلافاً واضحاً فى المواد المصنوع منها تلك الأدوات وأيضاً فى الشكل واللون فمثلاً كانوا يجلسون تحت ظل شجرة تحميهم من أشعة الشمس الحارقة ، كانوا يوقدون الحطب للتدفئة والإنارة (انظر لوحات ٧٧ - ٨٧) ، جلساتهم على الأرض العارية من السجاد . . ومع ذلك ستناول ماهو متاح فى تصاوير العامة من تكوينات لم يستطع الفنان التغاضى عن رسمها فى لوحاتهم .

فمثلاً الظلال كانت من الخشب وتبنى على الجدار المؤدى إلى الداخل بحيث يجلسون عند باب المدخل (شكل ٢٠٥) .

ويفترشون أحياناً كليماً قد لا يحمل زخارف سوى على الإطار الخارجى أو ميدالية فى

الوسط عبارة عن شكل معين هندسى ومن حوله مثلثات ومعينات أصغر منه بطريقة التنقيط ، ثم إطار خارجى أيضاً بالنقط (شكل ٢٠٥) .

وهناك من الزهاد من كان يجلس على فروة من فرو الحيوانات البرية التى كان تصاد وتسلخ جلودها . . فيستخدمونها فى عمل ملابس وبسط يجلسون عليها (انظر لوحات : ٨٢ ، ٨٥ - ٨٦) .

كما اختلفت أشكال الخيام فى تصاوير العامة رغم التنوع . فبعضها حمل زخارف حيوانية على أرضية نباتية ، كما اتخذت الشكل الأسطوانى من الجوانب التى تنتهى من أعلى بقمة (شكل ٢١٤) .

ومن ضمن الأعمال التى كان يؤديها العامة السقاية ، ولذلك رأيناهم فى التصاوير يحملون قرب الماء التى يشبتونها على جذع شجرة يلتف حول أعناقهم وتتدلى القرب من الجانبين (انظر لوحات ١١ ، ٣٦) .

وهناك تفاصيل لأشياء دقيقة جداً وكان تمثل لارمة لأصحابها ولا تخلو تصاويرهم منه مثل : السبح للدراويش ورجال الدين (شكل ٣ ، ٢٨) الكتب للفلاسفة والحكماء وهم أهل المشورة والحكمة (شكل ٢٣٤) الجراية أو المخلة التى كان لها جبل رفيع ويعلقها النساك والزاهد فى جانبهم ويضعون فيها أوراقهم وأغراضهم الشخصية (لوحات ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨) وأيضاً البؤج التى كان يستعملها أبناء السبيل ويحملون فيها كل ما يملكون من أغراض كى تكون معهم أينما يستقرون (انظر لوحة ١٠٣) . رأينا فى (لوحة ٩٤) عمال البناء والأدوات المستخدمة فى ذلك وهى : الأزميل والمسمار الذى يشبه الوتد لعمل ثقوب فى ألواح الخشب ، المحمل أو المصفاة السلك التى كانت تستخدم لغريلة الرمل من الشوائب ، الأطباق أو القصعات التى كانوا يحملون فيها خليط الرمل والأسمنت والماء المستخدم فى لصق الأحجار أيضاً كانوا يحملون فيها طوب البناء ، أيضاً السقالات والقوائم التى تثبت عليها وتستخدم للصعود والهبوط بمواد البناء المختلفة (شكل ١٩٨) .

أما عمال الزراعة فى (لوحة ٨٨ ، شكل ١٩٤) فرأيناهم يستعملون الجاروف لنقل الأسمدة والطين به إلى الأرض المراد زراعتها ، أيضاً خرطوم المياه الذى يسقون به أراضيهم بالإضافة إلى عمل مجار مائية من أحواض المياه إلى الأرض الزراعية .

وبعد هذا العرض ، والدراسة المستفيضة وجدنا أن الصور المغولية الهندية كانت غنية

بتكويناتها وتركيباتها ولم تكن هذه التفاصيل مجرد حشو فى اللوحات ولكن كل عنصر منها وكل آلة وكل أداة كانت مرسومة لغرض تأكيد استخدامها داخل الموضوع الذى رسمت فيه . كذلك تنوعت قطع الآثار فرأينا العروش والمقاعد ، المناضد والأسرة . . ومن الآلات ذكرنا الآلات الموسيقية المختلفة والتى تعددت أشكالها : العود بأشكاله المختلفة البيضاوى والكمثرى والمستطيل ، الناي والنفير ، الطبل والدفوف الصاجات والكستانت . . ومن أدوات الحرب الرمح والسهم ، السيوف ، الخناجر والسكاكين ، الدبابيس ، الخوذات والدروع المختلفة الأشكال . . وأيضاً أدوات الصيد وملابس الصيد وحيوانات الصيد المتنوعة .

وكذلك الأدوات المختلفة مثل أوانى الشرب والأكل على اختلاف أشكالها وأحجامها ، القدور الضخمة التى كان يوزع فيها الطعام ، القرب التى يوزع منها الماء . . كما شاهدنا على الموائد العامرة الشمعدانات والمفارش الأنيقة ، وعلى الجدران الفازات سواء موضوعة على أرفف أو مرسومة على الجدران للزخرفة كما تحدثنا عن السجاد وقطع النسيج المختلفة التى كانت توضع على ظهر الخيل أو الأفيال للزينة ولراحة الجالس على ظهرها . والستائر المعلقة على النوافذ أو المداخل أو الجدران بطريقة زخرفية بديعة . البرك والنوافير التى رأينا البط يسبح فيها ورسمت لإضفاء جو رومانسى على مناظر الطبيعة .

وفى تصاوير أصحاب الحرف مثل المصورين ، الموسيقيين ، البنائين والفلاحين . . ذكرنا الأدوات التى كانوا يستخدمونها فى إنجاز أعمالهم مع تفريغها بالأشكال لزيادة إيضاها . . . ومن ثم كانت الدراسة شيقة وممتعة فى تناولها أدق تفاصيل الصور المغولية الهندية ولم أَدع تركيبة أو تكوين إلا وتطرقت إليه تفصيلاً بالرسم والتحليل .

الفصل السادس

المقدمات والخلفيات المعمارية والحدائق الملكية في الصور المغولية الهندية

الفصل السادس

المقدمات والخلفيات المعمارية والحدائق الملكية

فى الصور المغولية الهندية

كان أهم ما يميز الصور المغولية الهندية التكامل ووحدة التكوينات بحيث لم يترك المصور الهنـدى فراغاً فى اللوحة إلا واستغله لصالح الصورة بما يتناسب مع الموضوع ويكمـله . . فإذا ما كان الموضوع المصور داخل القصر فلا بد أن يعتنى بالخلفية والمقدمة ويظهر كل ما فى المكان من تفاصيل مع مراعاة وحدة التكوين والتركيب ، بمعنى أن خلفيته كانت تتركب من جدران القاعة أو الشرفة الجالس فيها الشخص الرئيسى فى الصورة ، أو نوافذ وأبواب تؤدى إلى الداخل ، أو تطل على حديقة ، وقد يصل الجدار فى اللوحة إلى نهايته فنرى السطح وما يعلوه وأيضاً ما خلفه من أشجار عالية (انظر لوحات ١-٢/٧/٨/١٣/١٤/١٧/١٨/٣٥ . .) . ولم تكن بالطبع هذه الجدران خالية من الزخارف أو اتخذت لوناً واحداً ، بل كانت مجالاً للإبداع وإظهار المهارات الفنية المختلفة فى رسم الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية ، أيضاً نموذجاً فى التنوع والتشكيل فى الألوان المتنافسة .

ولم تكن مقدمة اللوحة تقل أهمية عن الخلفية المصورة داخل القصور ، إذ رأينا الفنان يكمل رسم السور ، وأحياناً بوابة المدخل الواقف عليها من الداخل حراس الإمبراطور ، ومن الخارج باقى الحرس والفرسان وسائس الإمبراطور الخاص وفى يده لجام الحصان ، وربما نفر من العامة المنتظرين رؤية الإمبراطور خارج جدران القصر . .

إذن الفنان لم يكن يرسم صورته اعتباطاً أو دون وضع خطة وتصور سابق لما سيقوم بتنفيذه فى لوحته . . وبالتالي كانت اللوحة تقسم إلى ثلاثة مستويات ، ولا يقل مستوى عن الآخر فى الأهمية : الأول من أسفل مقدمة اللوحة وكانت يخصص لعمل سور المبنى والمدخل وبعض الحرس من الداخل والخارج والسائس والفرسان من الخارج ، الثانى ويمثل الجزء الرئيسى فى اللوحة بمعنى أن تخصص له المساحة الأكبر حيث يرسم الشخص الرئيسى جلوساً أو وقوفاً وحوله الأشخاص الثانويين وأيضاً الأثاث المناسب للموضوع والأدوات والآلات المختلفة كما ذكرنا من قبل . أما المستوى الثالث والأخير وهو خلفية اللوحة كان المصور يكمل رسم القاعة من الداخل والجدران وإذا ما كان بها نوافذ أو شرفات ، أو أبواب تؤدى للداخل مغلقة أو مفتوحة ، وقد تنتهى هذه الجدران بسطح علوى يعلوه قبة . . وهكذا لم يترك المصور فراغاً إلا

واستغله فقد تبدو الأشجار والحدائق من خلف السور والجدران على المدى البعيد هذا بالنسبة للمناظر التى كانت تصور داخل القصور الملكية . . ولم تكن المناظر الخارجية تقل روعة وجمالاً عنها بل ربما كان المجال أوسع لإظهار المهارات الفنية فى الرسوم الطبيعية ، وروعة المباني من الخارج حيث كان يجلس الشخص الرئيسى متوسطاً اللوحة فى حديقة قد تكون مصورة ويبدو من خلفه مداخل القصر فى جانب من اللوحة أما الجانب الآخر كان يستغله الفنان فى إظهار جمال الطبيعة والحدائق الغناء والسماء الصافية ، (انظر لوحات ٩/٣٩ / ٧٠ / ٥٨) .

أما إذا كان المنظر الخارجى لموكب أو احتفال بعيد من الأعياد ، كان الفنان يقسم اللوحة أيضاً إلى ثلاثة مستويات الوسط الرئيسى ويمثل موكب الإمبراطور ، فى المقدمة حملة الأعلام وفرسان على خيول أو أفيال وقد تشارك فرق موسيقية وإنشاد ورقص ، وأيضاً أفراد الشعب الذين يقفون على الجانبين ، أما الخلفية فنرى فى جانب منها التلال بمناظرها الطبيعية وتتخللها الأسوار والمباني المعمارية كالقصور أو البيوت ، أو ترسم على الجانب المقابل ، ثم نرى على المدى البعيد السماء الصافية (انظر لوحات ١٢ / ٢٠ / ٤٥ / ٤٨ / ٩٢) .

ومن المناظر الخارجية التى رأينا المباني المعمارية مصورة فى خلفيتها ، موضوعات جلسات الزهاد والنسك . فالموضوع الرئيسى للوحة كان يشغل المقدمة ووسط اللوحة ، ثم نرى فى الخلفية على جانب منها التلال والصخور ترتفع وتنخفض ، على الجانب الآخر المباني المعمارية قد تتخللها الأشجار والتلال ، وعلى المدى البعيد السماء الصافية (انظر لوحات ٥٠ ، ٥٣ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٩ ، ١٠٠) .

وستشمل الدراسة أيضاً فى هذا الفصل عمارة منازل العامة وأشكالها ومدى البساطة التى كانت تبنى بها (١٠١ / ١٠٤ - ١٠٥) ، أيضاً عمارة الأكواخ والبيوت البوص التى كان يشيدها النسك والزهاد والدراويز كسكن لهم (لوحات ٨٣ / ٨٧ / ٩٩ / ١٠٠ / ١٠٢ - ١٠٣) .

وتطبيقاً على (اللوحة ٨٨) ، ستطرق إلى كيفية تقسيم الحدائق وإعدادها للزراعة ، حيث إن الاهتمام بالحدائق بدأ متقدماً منذ أن وطأت أقدام الأباطرة المغول الهند وأعجبوا بالحياة الطبيعية فيها .

وتطبيقاً على (اللوحة ٩٤) أمكن التعرف أيضاً على كيفية تشييد المباني الضخمة كالقصور مثلاً ، ومن هو فريق العمل المشارك ، والمشرفون على تنفيذ العمل ومواد البناء المستخدمة وأساليبهم المعمارية . ومع تفريغ الأشكال المعمارية لعمارة القصور من الداخل ، والخارج ، وأيضاً المباني المعمارية الأخرى كالبيوت والأكواخ الخشبية أو البوص . . . ستوضح عمارة المباني داخلياً وخارجياً فى الصور المغولية .

أولاً : عمارة المباني الداخلية في الصور المغولية الهندية :

كما ذكرنا من قبل قسم الفنان لوحته إلى ثلاثة أقسام : الشخص الرئيسى جالس فى وسط القاعة وحوله مرافقوه ، يبقى من اللوحة المقدمة والمؤخرة ، (انظر لوحة ٣) . فى المقدمة سور القاعة وهو منخفض نسبياً وفى أقصى الجانب الأيمن من اللوحة فتحة باب وقف خلفه اثنان من الحرس وسائس يشد لجام الحصان . أما المؤخرة فنرى على الجانب الأيسر خلف الأشخاص الجالسين فتحة باب يتوسط واجهة مبنى ربما يؤدى لداخل القصر يعلوه كشك بظلة جمالونية ، ويبدو أنه كان يستخدم للجلوس فى أوقات الراحة حيث الجو العليل والمناظر الطبيعية التى ترى من أعلى . . أما المساحة الباقية من الخلفية فنرى جدار مبنى آخر ملاصق للأول يتوسطه نافذة مستطيلة رسم عليه وحدة نباتية زخرفية ومن حولها أشكال حيوانية على أرضية نباتية خفيفة . يعلو هذا الجدار سقف المبنى الذى ينتهى بقبة مستديرة زرعت على جانبيها أشجار شجرتين فى كل جانب كما أن المبنى كله مزين بالرسوم النباتية . وتبدو من خلفه حدائق القصر الياقة (شكل ١٨٠) .

وفى صورة أخرى وجدنا الإمبراطور جالساً فى قاعة ضخمة ويبدو ذلك من الأعمدة الثقيلة التى يركز عليها السقف . . يؤدى لهذه القاعة كما يتضح فى مقدمة اللوحة مدخل على جانبيه سور خشبى يليه مباشرة القاعة بأعمدتها الضخمة أربعة على كل جانب ثم تؤدى إلى قاعة أخرى أو شرفة أيضاً تحملها أربعة من الأعمدة الضخمة ، نرى خلفها جداراً عريضاً تفتح به ثلاثة أبواب ربما تؤدى إلى داخل القصر . . الجدران مزخرفة بالأشكال النباتية كما علقت فوق الأبواب لوحات رسمت بها فازات بها زهور متعددة الألوان (شكل ١٧٩) .

ووردت أشكال الشرفات الداخلية التى كان يجلس فيها الأباطرة وهى ملحقة بقاعة الاستقبال الكبيرة فى الصور المغولية الهندية ، فى موضوعات جلسات البلاط . وهى عبارة عن جدار عريض ولها سور تفرش عليه قطعة من النسيج أو السجاد حيث يضع الإمبراطور يده عليها . ويجلس مستنداً على وسادة ضخمة ومن أمامه وخلفه حاشيته أو أبنائه ورجال بلاطه وخدمه ، بينما ضيوفه يقفون أسفل الشرفة يحمل الشرفة عمودين ذوى قواعد وتيجان ضخمة . كما تظل الشرفة مظلة مستطيلة تحمل زخارف بداخلها وشراشيب على حوافها . خلف الشرفة جدار خالٍ من الزخارف وله كورنيش من أعلى (أشكال ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦) (لوحات ١٨/١٧/١٥/٨) .

وفى لوحة أخرى لمنظر القصر من الداخل رسم الفنان ثلاثة مستويات تبدأ من البوابة الخارجية ثم المستوى الأول وتمثله ردهة فى جانبها الأيمن باب يؤدي إلى المستوى الثانى وتتقدمه ردهة أيضاً ثم قاعة حريم يليها فى الخلف قاعات أخرى (أنظر لوحة ١٣) . . ولأن الموضوع يتعلق بمولد أمير فيبدو أنه منظر للملحق الحريم المجاور للقصر الإمبراطورى . حيث نرى فى المقدمة وأقصى اليسار الحارس يقف على الباب وأمامه عامة الناس من الفقراء وأبناء السبيل جاءوا للمشاركة فرحين بقدوم الأمير المولود بينما وقف خادم آخر عند سور يعلو البوابة يلقي لهم قطع الذهب والحلوى . وفى هذه الردهة أيضاً التى تعلو المدخل وقفت الفرق الموسيقية تنشد وتغنى بينما عند الباب المؤدى للداخل فى الجهة اليمنى وقفت خادمة تعطى أحدهم صينية كبيرة مليئة بالطعام لتقديمها أو توزيعها على عامة الناس المنتظرين خلف البوابة . أما المستوى العلوى ففيه قاعة الحريم التى استلقت فيه الأم الوالدة على سرير وبجوارها اثنتين من الخادومات يقدمن لها الطعام . يتقدم هذه القاعة ردهة حيث الخادومات يقمن بتسييح المولود وحمل أغراضه الجديدة . وخلف القاعة تبدو قاعات أخرى ، إلى مدى بعيد من اللوحة مما يؤكد امتداده على مسافة شاسعة من الأرض (شكل ١٨٣) . نفس المشهد يتكرر الإمبراطور جالس فى القاعة أو صالة استقبال كبيرة أمامه وبجواره ضيوفه ومستقبله ، ويبدو أنها قاعة غير مسقوفة لذلك شدت الخيام أعلى رؤوس الجالسين وثبتت فى أوتاد فى الأرض . فى المقدمة بوابة ضخمة تتصل بسور من الجانبين ووقف خارجها الخدم والعامة والسائس والفرسان (لوحة ١٩) (شكل ١٧٨) .

وفى منظر داخلى للقاعة أعمدة ضخمة لها سور خشبى فى المقدمة ، سقف القاعة تحمله أربعة أعمدة ذات تيجان وقواعد مروحية ، يزين السقف رسوم ذات تأثيرات أوروبية، أما الجدران المواجهة للمدخل فقد زينت بلوحات مستطيلة يفصل بينها إطارات من أعلى والجوانب ، رسم داخل هذه اللوحات فائز فى الوسط بها ورود وعلى جانبها كتوس فارغة (انظر لوحة ٤٠) .

كما قام الفنان بتصوير الصحن الداخلى الذى يلى البوابة الرئيسية للقصر فى (لوحات ٥٤-٥٥) ، حيث كنا نرى الشخص الرئيسى جالساً أو واقفاً مع ضيفه فى هذا الصحن ويبدو من خلفه المداخل التى يؤدي أوسطها إلى صالات وحجرات القصر (شكل ١٧٧) . وفى اللوحة الأخرى جلسا أمام المدخل الذى يؤدي إلى صالة الاستقبال حيث نصبت لهما

مظلة فوق رأسيهما حماية لهما من الشمس ، ويبدو أنهما كانا يفضلان الجلوس في الهواء الطلق (شكل ١٩٥) .

وفي أقرب غرفة للمدخل فضلت الحبيبة أن تقابل حبيبها بعيداً عن أعين الفضوليين (لوحة ٥٧) . في المقدمة نرى مدخل قاعة الحريم حيث وقف السائس مع حصانه وبقي الخدم تتحدث معهم إحدى الخاديمات واقفة على البوابة . . يلي الباب ردهة صغيرة ثم ساحة كبيرة تفتح على أبواب القصر الأخرى . . إلى اليمين باب وسط جدار رفيع يؤدي إلى ردهة إلى يمين الداخل يوجد سور القصر وإلى اليسار حجرة مفتوحة يؤدي إليها درجتان من السلم لأنها مرتفعة قليلاً عن أرضية القصر . . علقت على مدخلها الواسع ستائر ولم يكن لها أبواب ، بل نافذة في جدارها الأيسر ، أما الجدار الأيمن به نيش وضع به تمثال الإله الهندي (شكل ١٨٤) .

منظر داخلي آخر يمثل قاعة الحريم الملحقة بالقصر الإمبراطوري ، نجد بوابة المدخل ملاصقة للسور وتؤدي إلى صالة تجمعت فيها النسوة للمباركة بالمولود الجديد الذي احتضنته إحدى الخاديمات الجالسات بجوار سرير الوالدة الذي يتوسط حجرة صغيرة فتحت من الأمام بفتحة واسعة تغطيها ستارة رفعت لأعلى . بجدران الغرفة فتحات شبابيك علوية وسفلية أعلى سطح الغرفة مقسم إلى إطارين يحملان زخارف هندسية بسيطة . نرى خلف الغرفة باقى غرف القصر وجلست عند مداخلها باقى النسوة يترقبن الحدث السعيد (شكل ١٨١) .

في صورة أخرى شرفة داخل قصر أو قاعة الحريم وقف الإمبراطور مع حبيته بالقرب من السور الخشبي الذي يطل على حديقة القصر الواسعة (شكل ١٩٧) . أما (اللوحة ٨٩) تمثل المرسم الملكي ، وفي إحدى قاعاته جلس الأستاذ مع تلاميذه . اللوحة مقسمة إلى ثلاثة مستويات فى المستوى الأمامى جلس المذهب أو الملمع الذى يقوم بصقل اللوحة وحوله وقف الخدم . المستوى الثانى فريق من المصورين بعضهم منهمك فى العمل والبعض الآخر يتحدث لتبادل الآراء . وفى المستوى الثالث الأستاذ وتلميذه وأحد الخدم . القاعة بها مساحات كبيرة وتزدحم بالأعمدة والفتحات سواء أبواب أو نوافذ ، وكلها محفورة حفرأ بارزاً بالخطوط الهندسية الدقيقة (انظر لوحة ٨٩) .

ويتشابه مع المنظر الداخلى السابق ، منظر حجرة الموسيقى التى يتوسط الجلسة فيها الأستاذ ومن حوله تلميذه يتلقون الدرس ، وخلفه حجرة واسعة ذات سقف عال تميزت جدرانها بوجود فراغات بها نيش ودخلات وضعت بها أوان رجاجية على الرفوف . ويبدو

أن مهندس البناء قصد من هذه الفراغات والسقف العالى أن يكون هناك صدى ترددى للأنغام الصادرة من الآلات الموسيقية ، وتجسيم للصوت مما يعطى الإحساس العميق بالنغمة . كما يتوسط سطح الغرفة مبنى صغير ينتهى من أعلى بقبة مثمثة (انظر لوحة ٩٠) . وفى قاعة داخلية حيث جلس مجموعة من الأطباء يتبارون فى معلوماتهم الطبية . . القاعة واسعة وتعلو عن أرضية المبنى بمقدار درجتين من السلم جلس المتبارون أرضاً هم ورفاقهم . . فى الخلفية جدار حجرة تقفل بستارة على جدرانها الداخلية رسومات ذات تأثيرات أوروبية . أما بابها فمزخرف بزخارف هندسية مربعات تحصر بينها نجمة سداسية (شكل ١٨٥) .

وفى منظر جنازة أبقاخان الذى وضع نعشه فى ساحة مدخل القصر ووقف من حوله الحانوتية ورجال القصر فى المستوى الأول من البناء ، يعلوه قاعات الحريم ورأينا السيدات خارج الحجرات يلقين نظرة الوداع على المتوفى من فوق سور المبنى (شكل ١٨٣) .

وداخل ردهات القصر التى تلى البوابة مباشرة كانت تقام الاحتفالات بمناسبات خاصة ، حيث تتجمع الفرق الراقصة والعازقة والمنشدة فى الصالة الأولى وأمام مدخل القاعة الرئيسية فى القصر أو خلف البوابة الرئيسية . . وعلى المستوى الأعلى نسيباً وتحت بواكى مظلمة تحملها أعمدة ذات قواعد وتيجان ضخمة كان يجلس الشعراء والفلاسفة والدراويش المشاركون فى هذه المناسبة (شكل ١٨٦) .

ثانياً : عمارة المباني من الخارج فى الصور المغولية الهندية :

كثيراً ما كان يرغب الأباطرة والأمراء فى الجلوس فى الطبيعة وسط الجو الجميل والمناظر الخلابة والروائح العطرة للزهور والورود . لذلك كانت تعد لهم جلسات فى الحدائق بالقرب من مدخل أو السور الخارجى للقصر (شكل ١٩٢) .

وأحياناً كان يصمم له مهندس البناء جلسة أو عرش ملكى فى فناء القصر بالقرب من المدخل الرئيسى وربما يكون ملاصقاً لمدخل القاعة الأولى فى القصر . . وتظهر فى الخلفية المباني العلوية التى تعلو القاعات الأخرى التى تدور حول الفناء الجالس فيه الإمبراطور (شكل ١٩١) . وبدت ضخامة القصور من الخارج ، وعظم المساحة التى شغلتها فى منظر لجهانجير يطل من نافذة الجاروكة ، وهى أعلى نافذة فى البناء بحيث تتيح له مشاهدة أكبر

عدد من الناس ، وسماع رجال بلاطه الواقفين أسفل النافذة مباشرة يبلغونه تقاريرهم اليومية (شكل ١٨٧) . كما رأينا الأفنية الخارجية في منظر يصور الإمبراطور عائداً من معركة متصراً ويلج إلى القصر راكباً فيله ووقف حملة الأعلام وقارعى الدفوف وناقضى الأبواق وموكب الأفيال من حوله في الفناء يستقبلونه فرحين مستبشرين (شكل ٢٠٢) .

وفى لوحة تمثل چنكيزخان فى مجلس طرب وموسيقى ورقص ، أقيم له عرش ضخم فى الفناء أمام مدخل القاعة الرئيسية وعلى مستوى أعلى من مستوى أرضية الفناء . غطى الفناء ثلاث ظلات من القماش السميك واحدة فى الوسط واثنين على الجوانب . يعلو القاعة التى تلى ظهر الإمبراطور سطح له كرائيش رسم الفنان به طاووسين يرحان فى الهواء الطلق (شكل ١٩٦) .

وكانت بالطبع عمارة الحصون من الخارج تختلف عن عمارة القصور . ففى إحدى اللوحات نرى سور الحصن من الخارج ، كثرت فيه النوافذ التى يعلوها الأسوار العالية التى تؤدى لسطح الحصن . المدخل يتوسط أحد جوانب السور ويعلوه شريط من الكتابة وبالمثل على طول امتداد السور ، أسفل الكتابة زخارفه هندسية دقيقة . خلف سور الحصن مباني داخلية إحداها مضمن داخله آخر أعلى منه على شكل مسدس . بجواره مبنى آخر مستطيل الشكل (أشكال ٢٠٠-٢٠٢) .

كانت هذه نماذج توضح عمارة المبنى من الخارج وتمثلت فى ضخامة الأسوار وسمك الجدران ، واستخدام الأحجار فى البناء إمعاناً فى الفخامة وزيادة فى المتانة .

ثالثاً : عمارة المدن والحصون فى خلفيات الصور المغولية الهندية :

شغل المصور الهندى خلفيات تصاويره ذات الموضوعات الخارجية بمناظر المدن التى تبدو على المدى البعيد ، وهو تقليد غربى منقول عن التصاوير الأوروبية ذات المناظر الطبيعية .

وكان المصور يرسم فى الخلفية منظره الطبيعى متضمناً التلال على ارتفاعات مختلفة عالية ومنخفضة وربما تتخللها أشجار عالية أو شجيرات صغيرة ذات أوراق كثيفة على أحد جانبي اللوحة ، أما الجانب الآخر فتبدو المباني المدنية المختلفة الأشكال والارتفاعات وبعضها يرتفع معانقاً السماء ، وقد يتخللها مناظر تلال وأشجار تتقدمها بينما تبدو السماء الصافية المتدرجة الزرقة فى عمق اللوحة .

وينطبق على هذا الوصف (شكل ٢٠٣) حيث نرى على الجانب الأيمن التلال المتدرجة الارتفاع ، ويستمر انخفاضها حتى الجانب الأيسر من اللوحة بحيث نرى مباني من خلفها متدرجة الارتفاعات أيضاً .

وفي أقصى خلفية لوحة أخرى رأينا المنظر الطبيعي لمدينة ما تقع أسفل تل شديد الارتفاع ذهب الإمبراطور إليه ليصطاد فهود للصيد بها . قام الفنان برسم المدينة منخفضة عن التل المرتفع الذى صعد إليه الإمبراطور مع مساعديه من الصيادين ، فى أقصى الركن الأيسر من اللوحة وتتخللها الأشجار العالية الكثيفة الأوراق (انظر لوحة ٢٦) .

أما مناظر الحروب فكثرت فيها عمارة الحصون بأشكالها المختلفة ذات الأسوار العالية الضخمة والأسطح الواسعة التى كان يقف فيها الجنود يرمون سهامهم ورماحهم على الأعداء . كما أظهر الفنان المباني المختلفة التى كانت داخل الحصون ربما لسكنى الجنود وتخزين السلاح وعقد اجتماعات للتخطيط للحروب ... (شكل ١٩٩) .

وفي مشهد آخر نرى فى الخلفية منظر المدينة الطبيعي يملأ خلفية اللوحة وتتقدمه التلال التى ترتفع وتنخفض يعلوها الأشجار الكثيفة الأوراق (شكل ٢٠٣) .

وقد تخفى الأشجار الكثيفة البيوت أو المباني التى تبدو خلفها فتظهر أحياناً وتخفى أحياناً مما أضفى طبيعة شديدة على المنظر (شكل ٢٠٤) ويتجلى فى منظر تسليم مفتاح المدينة للقائد العسكرى المنتصر ، المدينة بشكل متكامل بأسوارها ، بيوتها ، حدائقها ، بئر الماء الذى يغذى المدينة كلها وإلى آخره من المباني الخدمية التى لا بد من وجودها داخل أسوار أى مدينة متكاملة (انظر لوحة ٤٨) .

وعلى الجانب الأيمن من لوحة أخرى نرى جزءاً طبيعياً من مباني المدينة التى يتقدمها التل المرتفع الذى تعلوه الأشجار الشديدة الخضرة (انظر لوحة ٤٩) . ومنظر المدينة هنا يختلف عما سبق شرحه حيث وجدناها تتوسط التلال المرتفعة والأشجار الكثيفة بحيث تبدو من أمامها وخلفها كما رأينا الطريق المؤدى إلى المدينة ، ومبنى آخر يبعد عن المدينة ويبدو أنه بئر ماء (شكل ٢٠٤) وبالمثل منظر آخر لمدينة تتوسط التلال والأشجار التى تبدو من أمامها وخلفها ، بالإضافة إلى مباني فى مقدمة اللوحة وأخرى فى المؤخرة وهو بئر ماء يتصل بطريق طويل كان يستخدم لنقل الماء على ظهر العربات التى تجرها الثيران (انظر لوحة ٨٣) . وفى منظر عام لقرية نموذجية رأينا مباني أو منازل المقيمين فى هذه القرية ، وهى عبارة

عن مجموعات من المنازل يؤدي أو يصل بينها طرق برية أو مجارى مائية تستخدم القوارب كوسيلة مواصلات بينها . التركيب البنائى لهذه المباني بسيط فهي من طابقين يؤدي إليها مدخل تتقدمه درجتين من السلم بالطابقين نوافذ فى كل جهة ويعلو الثانى مبنى آخر يتوسط السطح ، فتح من كل جانب . وأحياناً كان يغطى الطابق الثانى سقف جمالونى تحته غرف بها أيضاً نوافذ (انظر لوحة ١٠٥) .

رابعاً : عمارة الحدائق وتقسيماتها الهندسية :

كانت شدة إعجاب الأباطرة بالخضرة والنباتات الطبيعية التى كثر وجودها بالهند وأواسط آسيا حافزاً للفنان كى يبدع فى تصوير هذه الأشياء نزولاً على رغبة راعى الفن وإرضاء لطلباته التى كانت لا تتوقف عند حد معين .

فأرأينا العروش تقام فى وسط الحدائق ليجلس بداخلها الأباطرة متمتعين بالطبيعة من حولهم (لوحة ٢) . . وبالطبع كان المهندس يختار أفضل مكان فى الحديقة حيث تلتف الأشجار والأزهار والورود حول العرش من كل جانب ، كما حرص أن يبنى عرشاً يعلوه ظلة تتخذ نفس شكل العرش الخارجى (شكل المسدس) ، كما كان يتوسط السطح شكل مسدس آخر أصغر من السفلى .

وفى منظر آخر جلس الأمير مع رفاقه فى مكان من الحديقة أمام مدخل قصره ونرى فى الخلفية حديقة جميلة تعلو فيها الأشجار الغريبة الكثيفة الأوراق وسط حشائش وأزهار وورود يانعة . . بين تقسيمة كل حديقة وأخرى طريق من الحجر وربما الرخام يقسم بينهما ، ويتوسط الحديقة سرير عرش فخم وضع على قاعدة ضخمة وتعلوها مظلة (شكل ١٩١) .

وفى (شكل ١٩٦) بنى المهندس مبنى خشبياً عالياً يؤدي إليه سلم عال خشبى أيضاً ، وبعد ممر قصير غرفة مظلة بمظلة تحملها أعمدة ، عمود من كل جانب ، فبدأ هذا المبنى كالبرج العالى ربما كان يصعد إليه الإمبراطور ليتطلع إلى المنظر من أعلى حيث ظهرت الحدائق الشاسعة الاتساع وأشجارها العالية ذات الأوراق الكثيفة ، كما بدأ هذا الكوخ أو البرج العالى مستنداً على جذع ضخم لشجرة ذات فروع وأغصان متينة حتى يتحمل البناء المشيد فوقه .

وفى منظر آخر رأينا حديقة مقسمة إلى مربعات أو أحواض كل حوض زرع فيه نوع

معين من النباتات والحشائش ، وفى بعض منها أشجار داخل حوض ماء مستدير (شكل ١٩٣) .

وفى جوسق جميل بنى داخل حديقة غناء وقفت الأميرة تستقبل ضيفها . شيد الجوسق على قاعدة مثمثة عريضة جداً يعلوها قاعدة أخرى أصغر منها ، ثم درجة سلم واحدة تؤدي إلى ردهة صغيرة وقفت فيها الأميرة وخادمتها تستقبلا الأمير . يليها باب يؤدي إلى حجرة صغيرة للاستراحة . يعلو الجوسق سقف مثنى يحمله ثمانية أعمدة على كل ضلع عمود . يتدلى من السقف ستائر اتخذت شكل الفستون ثم كورنيش يعلوها سور وفوقه آخر ينتهى بكورنيش فستونى الشكل . يتوسط السطح مبنى مثنى صغير فتح من جميع الجوانب سقف بقبة تنتهى بقمة مدببة الشكل وأيضاً يتدلى من السقف ستائر فستونية الشكل وتتدلى من الجانبين لأسفل (شكل ١٨٩) . خلف الجوسق تقاسيم حديقة غناء ثرية بنباتاتها وأشجارها شديدة الخضرة . فى المقدمة نافورة ينبثق من حوضها صنبور طويل ينتهى بشكل عصفور يخرج الماء من منقاره . يتقدم النافورة رصيف مبلط وتتخلله أحواض بها شجيرات صغيرة (شكل ١٨٩) .

منظر يمثل الإمبراطور أكبر واقفاً للإشراف على بناء حديقة أمر بإنشائها ، وربما لازالت هذه الحديقة قائمة للآن فى باكستان حيث يقال إن الحدائق التى تم تجديدها وترميمها منها ما أمر بابر بإنشائه حين وطأت أقدامه الهند قديماً .

على أية حال الحديقة لها سور يحيط بها من كل جانب وبوابة ضخمة وقف الحارس أمامها . الحديقة كانت مقسمة إلى مستطيلات زرع كل مستطيل بأنواع مختلفة من النباتات أو المحاصيل المزهرة يتقدم الحديقة حوض ماء ضخم موصول بالأحواض الأخرى عن طريق شق مجرى مائى يوصل بين حوض المياه والأحواض المزروعة مجارى مائية حفرت فى كل حوض بحيث تنساب المياه يمينا ويساراً كما قام الفلاحون بزرع الأشجار الغريبة والنباتات المزهرة فى أرضية الحديقة تلف بطريقة دائرية حول الأحواض المزروعة (شكل ١٩٤) .

يقف الشاعر سعدى على منبر بسيط وضع فى وسط حديقة مزهرة مليئة بالحشائش والأشجار والشجيرات والأزهار الرقيقة من كل جانب ، ولم يترك الفنان فراغاً . كما نرى فى مقدمة اللوحة نافورة ماء عبارة عن حوض مربع خارجه بداخله حوض آخر مستدير ينبثق منه صنبور ماء (شكل ١٩٠) .

كما كان النساء يفضلن الجلسة المطلة على حديقة كثيفة الخضرة . جلسن هنا في شرفة ربما أعلى نسبياً عن مستوى أرضية الحديقة يتحدثن ويتطلعن إلى الجمال الأخضر من حولهن ، الحديقة كلها مسورة بسور حديدى أو خشبى رفيع ومنخفض (شكل ١٩٢) .

خامساً : عمارة الأكواخ وبيوت القش والبوص :

إلى جانب الكهوف والمغارات التى كان يسكن فيها الزهاد والنساك بعيداً عن حياة الصخب والترف كانت هناك أيضاً الأكواخ أو العشش البسيطة التى لم تكن تكلفهم شيئاً وتبعدهم عن حياة المدينة بلهوها ومرحها التى لا تتلائم مع شخصيتهم ومعتقداتهم . (انظر المغارات والكهوف فى لوحات ٨٠/٨٢/٨٤/٨٥/٨٦) . كانت هذه الأكواخ تبنى أيضاً فى الخلاء خارج نطاق المدينة وفى الغالب كان يجلس الزاهد أو الناسك مع ضيوفه أمام كوخه ، واضعاً أمامه حطب للتدفئة .

(شكل ٢٠٦) يوضح الكوخ البسيط فى خلفية اللوحة المشيد ربما من الطين ويعلوه سقف مائل ولا توجد به منافذ أو فتحات سوى باب المدخل متوسطاً واجهته الأمامية . . على بعد خطوات منه جلس مجموعة من النساك تحت ظل شجرتين ملتحمتين عند الجذور ثم تفرقتا . كلما اتجهتا لأعلى ثم تتشابك الفروع ثانية وتتداخل الأوراق . كوخ آخر يظهر منه سقفه القش وجوانبه من جذوع الشجر ويختفى بين الصخور والتلال وتتقدمه مجموعة من الأشجار . ثم فيما يبدو طريق واسع يفصل بينه وبين منازل المدينة التى ترى على المستوى البعيد (شكل ٢٠٧) . كوخ آخر يجلس أمامه الإمبراطور والناسك صاحب الكوخ . حيث تبدو أمامه ردهة ضيقة وصغيرة جلس فيها صاحب الكوخ وضيغه بالكاد تتوسطهما فتحة المدخل . ويبدو أنه من القش وذلك لحجمه الصغير جداً رغم أن طول الناسك الجالس لا يتناسب مطلقاً مع حجم الكوخ الصغير سقفه المنخفض (شكل ٢٠٨) .

(شكل ٢١٠) يمثل منظر كوخ مبنى من القش والبوص المجمع مع بعضه ومربوط بحبل قوى . ونرى صاحب الكوخ جالساً أمامه على حصيرة وضع فوقها كوب ماء وقنينة مقلوبة . من خلفه بدا المبنى وربما كان للاستراحة فقط لأنه لا يصلح للنوم . له ثلاثة جدران فقط لأنه مفتوح من الأمام . الجوانب من جذوع الشجر ومجدولة إلى منتصفها بالبوص . أما الجدار الخلفى فوضع البوص متجاوراً جنب بعضه البعض رأسياً ثم يحزمه حبل متين يلتف من حوله من الأمام والخلف . . وفى واجهة الاستراحة مقعد أيضاً من البوص .

وبالمكان نفسه أيضاً ساقية لرفع الماء وجلس فلاح فوقها يراقب الأمر (شكل ٢١٠) . شكل آخر لكوخين ظهرا خلف ثلاثة أشخاص جلسوا أمامهما أحدهم قواس والآخر عازف قيثارة والثالث عابر سبيل (شكل ٢١١) يتضح أنهما مشيدان من الطوب اللبن المتماسك مع بعضه البعض بالطين أما السقف الجمالونى الشكل فهو من الخشب وتحمله أفرع أشجار متينة وضعت أفقياً ورأسياً ، ووضعت حول كل عمود مجموعة من الصخور حتى لا يسقط . وفى لوحة تمثل حياة القرية مجموعة من الأكواخ المتناثرة بعضها ذو سقف جمالونى ربما من القش أو الحصير وخالى من النوافذ وليس به سوى فتحة المدخل كما يلف حوله من كل جانب سور منخفض (شكل ٢٠٩) . وفى نفس اللوحة بيوت صغيرة لها سقف بسور منخفض ينتهى من أعلى بفستونات (شكل ٢٠٩) .

كانت هذه نماذج من الأكواخ والبيوت الصغيرة التى وردت فى الصور المغولية الهندية ، وهى لا تختلف عن بعضها البعض لأن أهم ما يميزها البساطة وأنها تؤدي الغرض بالنسبة لقاطنيها وهو الحماية والمأوى فى هذه المناطق النائية الواقعة خارج كردون المدينة . كما تشابهت المواد المستخدمة فى تشييدها وهى المتوفرة فى الطبيعة من حولهم مثل : الطين ، الحجارة ، أو الصخور الصغيرة ، أفرع الأشجار المتينة ، القش لتغطية السقوف ، وأحياناً البوص لعمل مقاعد أو استراحات بسيطة . وكثيراً ما كان يزور الأباطرة والأمراء هؤلاء النساك والزهاد حيث يسكنون فى الكهوف أو المغارات أو الأكواخ طلباً للنصح والمشورة .

وبصفة عامة لم تكن أساليب وطرق البناء تختلف كثيراً عما نعرفه اليوم حيث رأينا فى (لوحة ٩٤ ، شكل ١٩٨) الإمبراطور أكبر واقفاً يشرف بنفسه على بناء مجموعة من المباني الخاصة به . . ولم يقف بعيداً بل أخذ يوجه العمال ويناقشهم فيما يقومون به من أعمال .

ازدحمت اللوحة بعمال البناء ، بالإضافة إلى المرافقين للإمبراطور وأيضاً المشرفين على العمل . . كل مجموعة من العمال كانت مكلفة بعمل شئ وكل فى مجال تخصصه فى المقدمة رأينا طائفة العمال الذين نطلق عليهم بلغة العصر «نجار مسلح» الذى يقوم بالشاكوش الضخم والمسمار الرفيع بعمل ثقوب فى الخشب المستخدم فى عمل الأبواب والنوافذ وربما الجدران والسقوف المبطنة من الداخل . . يليهم العمال المكلفين بغربلة مواد البناء المكونة من الرمل والأسمنت ثم خلطها بالماء بعد تخليصها من الشوائب أو الأحجار الكبيرة الحجم ووضعها جانباً ربما لصحنها ثم استخدامها فى الخلطة ، وبعد أن تخطط توضع

فى طبق غويط يقوم بحمله الشيالون لتوصيلها للعمال المكلفين بعمل الجدران عن طريق لصق الطوب بالمونة المخلوطة .

ومن اللوحة أمكن التعرف على الأدوات المستخدمة فى البناء مثل السقالات الخشبية التى يصعد وينزل عليها العمال المكلفين بنقل المونة المخلوطة إلى البنائين الموجودين أعلى البناء ، المصفى أو الغربال المكون من ساقين من الخشب فى وسطهم صندوق خشبى مربع مفتوح من أعلى ومثبت به من أسفل شبكة سلك أو معدن قوى به ثقب يتيح غربلة الرمل من خلالها . أيضاً الصحن العميقة التى كان ينقل فيها المونة من أسفل لأعلى عبر السقالات . الشاكوش والمسمار أو الخابور الحديد المدبب من أسفل وله رأس من أعلى ويستعمل فى عمل ثقب بالخشب . الدقماق الذى كان يدق به على الأحجار والصخور لتتحول إلى حصى صغير يخلط مع المونة . الجاروف الذى يستخدم لغرف المونة ووضعها فى الأطباق . أعتقد أن كل هذه المواد والآلات لازالت تستخدم إلى يومنا هذا ولو فى عمل البيوت الصغيرة التى يشيدها عامة الناس للسكنى . على أية حال ألفت هذه اللوحة الضوء على أساليب ومواد البناء التى كانت مستخدمة فى تلك الفترة .

وبعد هذه الدراسة المستفيضة لأشكال المباني المختلفة فى الصور المغولية الهندية من الداخل والخارج ، وكذلك مواد البناء والآلات ، المستخدمة فى التشييد والبناء وجدنا أن المهندس والعامل الهندى لم يقل مهارة وبراعة عن مثيله فى الوقت الحالى حيث كان مراعيًا لنسب ومقاييس دقيقة فى البناء يدل عليها فخامة ومتانة المباني التى تناولناها بالشرح المفصل الدقيق ، وفرغناها بالأشكال كلما أمكن لنا ذلك .

نتائج الدراسة

لا شك أن بلاد الهند وحضارتها الضاربة في عمق التاريخ ، أعطت الفنون الهندية وبوجه خاص فن التصوير قيمة وروعة خاصة ، ومن دراستى فى مرحلة الماجستير وكذلك الدكتوراه عشت فى جوانب ورحاب التصوير الهندى فى عصر أباطرة المغول وأحاول هنا أن ألقى الضوء على أهم نتائج هذا البحث :

أولاً : يقصد بكلمة الهند فى هذا البحث ، شبه القارة الهندية والتي تضم الهند باكستان وبنجلاديش .

ثانياً : الأصل فى كلمة الهند أنه اسم مشتق من اسم الإله « اندرا » إله الهند القديم وربما يرد أصلها إلى مدلول دينى أو أن يكون لهذا الاسم أصل لغوى .

ثالثاً : كلمة هند تعنى أيضاً فى اللغة السنسكريتية نهر وكلمة « ستان » هى لاحقة مكانية أى دالة على المكان فى اللغة الفارسية وبصفة عامة فإن كلمة « هندوستان » يعنى الأراضى المتميزة بوفرة الأنهار .

رابعاً : يلاحظ فى معظم التصاوير التى رسمت لتسجيل تسلييات البلاط اشتغالها على أجزاء من أنهار أو أدغال وأشجار مما يدل على العلاقة القوية التى ربطت بين الأنهار وبين الناس فى بلاد الهند . بل وصل الأمر إلى حد تقديس حياة الأنهار وإقامة المعابد لها . تدل الرسومات المنقوشة على الأوانى الفخارية والاختام المكتشفة فى الهند والتي ترجع إلى عام ٣٢٠٠ ق.م على تقديس الهنود منذ القدم للماء بشكل عام وللأنهار .

خامساً : تركز الاستيطان الإسلامى فى بلاد الهند فى المناطق العلوية الثلاث « وادى الكنج ، وادى السند ، وادى البنجاب » .

سادساً : كانت المناطق الثلاثة السابقة مهجراً رئيسياً للأدباء والشعراء والفنانين الذين رحلوا من مختلف أنحاء العالم الإسلامى وخاصة من بلاد فارس المجاورة إلى المقر الرئيسى للحكم المغولى فى الهند .

سابعاً : تأسست أهم وأكبر المدن الإسلامية على ضفاف الأنهار الرئيسية فى الهند ، مثل مدينة « الله أباد » عند ملتقى نهر الكنج مع نهر جمته ومدينة « أكرا » ومدينة « دلهى » على

نهر جمته ، ومدينة لاهور فى منطقة البنجاب ، هذا بالإضافة إلى المدينة المهمة فى تاريخ فن التصوير الإسلامى وهى مدينة « فتح بور » .

ثامناً : تأسست فى هذه المدن السابقة أكاديميات فنية برعاية الحكام المغول والمثير للدهشة أن كل مدينة من هذه المدن كانت لها صفة فكانت لاهور تلقب « بدار السلطنة » وكانت دلهى تلقب « بدار الملك » وكانت « أكرا » تلقب « بدار الخلافة » وكانت « فتح بور » تلقب بدار السرور .

تاسعاً : تتميز بلاد الهند بتقلب المناخ ، فالأنهار تتغير كمية المياه بها من عام إلى عام وكذلك درجات الحرارة بها تتغير من منطقة إلى أخرى وأدى ذلك إلى تنوع الموضوعات فى تصاوير المصور الهندى فى العصور الإسلامية . ذلك أن الحاكم كان يقضى الشتاء فى منطقة لاهور ، ثم يعود إلى فتح بور ليقضى بها الربيع وفى كل سفر وترحال للحاكم يرحل معه المصور ليسجل لنا موضوعات تصويرية مختلفة .

عاشراً : هناك علاقة وثيقة بين أشعار الشعراء والذين كتبوا أشعارهم بالطبيعة والزهور والأشجار ، بينما قام المصور يرسم تصاوير تعكس تسلييات البلاط والحياة اليومية للناس فى بلاد الهند وكانت رسومات المصور انعكاساً لأشعار الشعراء ، وكل منهم عبر عن البيئة الهندية بصدق كبير ، وكانت التصاوير فى معظمها مظهرًا من مظاهر محاكاة البيئة والواقع . كما سوف نفصل ذلك فيما بعد .

حادى عشر : يلاحظ التنوع الشديد فى ملامح الوجوه فى الصور المغولية وخاصة تلك التى تمثل « تسلييات البلاط » ويرجع ذلك فى اعتقادى إلى ذلك التنوع الشديد فى عناصر السكان ، الذين كانوا ينحدرون من عروق متباينة جدًا ، سواء فى أحجام الأجسام أو فى ملامح الوجوه ، التى كانت تتأرجح بين اللون الأسود الزنحى والأبيض ، وبين الجمال الباهر وأقصى درجات البشاعة فنستطيع أن نميز فى الصورة المغولية الهندية بين سكان البلاد الأصليين ، والهنود والمسلمين .

ثانى عشر : سيطرت الجوانب الروحية على موضوعات التصوير المغولى الهندى سواء المتعلق منها بتسلييات البلاط أو تلك المتعلقة بحياة الشعوب ، فانتشار صور الزهد والتصوف والنسك ، الذين ينتمون إلى أجناس متنوعة ، وإلى ديانات متنوعة ، وربما جاء نتيجة لأن شخصية الهندى يميزها الإذعان والتسليم بالقدر فهو يزهد الحياة ولا يهزه الموت ، فلا يحاول

تجنبه ، فهو يرى أن كل عمل الفرار منه لا يجدى نفعاً وتوضح هذه الصفة سبب انتشار الفرق الصوفية فى المناطق الهندية التى خضعت للحكم الإسلامى بشكل كبير ، خاصة تلك التى نادت بالقضاء والقدر والتى عرفت بالقادرية والتى أسسها عبد القادر الجيلانى .

ثالث عشر : يلاحظ أن الصور المتعلقة بالحكام عكست شكلاً من أشكال الطاعة المطلقة والاحترام الواضح للحكام بل وتصل إلى حد التقديس .

رابع عشر : تعلق الهندى بأهل العلم من الفقهاء والعلماء ، فقد عكست أيضاً الصور احتراماً لكبار السن والفقهاء والنسك ، يتضح ذلك من الجلسات التى جلسها الحكام والناس أمام المتصوفين والنسك ، فيذهب الحاكم إلى مقر هؤلاء للتبرك بهم ، أو سؤالهم الدعاء له ، أو سؤالهم عن الطالع والمستقبل .

خامس عشر : اتفقت صفات التسامح التى دعا إليها الإسلام مع صفات التمسك بالقيم والعادات والأخلاق التى وجدت فى الحضارة الهندية ، ولذا جاءت التصاوير المغولية الهندية وخاصة التى تتعلق بحياة الشعوب خالية من الطبقية بين شخص وآخر أو حرفة وأخرى .

سادس عشر : عكست الصورة الهندية مؤثرات مختلفة بعضها نابع من حضارة الهند وتقاليدها القديمة ، كما ترك المناخ والجو الحار أثره الواضح فى الطابع الهادئ الذى يصل إلى حد الكسل والخمول ، والإذعان والتسليم بالقضاء والقدر ، فالبينة تركت أثرها الواضح فى تشكيل الشخصية الهندية وبطبيعة الحال شخصية المصور الذى عكس مرة أخرى فى رسومه البيئة المحيطة بكل مظاهرها .

سابع عشر : ظهرت المرأة فى العديد من التصاوير التى تعكس تسليات البلاط ولم تظهر المرأة فى التصاوير التى عكست حياة الشعوب إلا نادراً ، والمرأة فى المجتمع الهندى كما عكستها التصاوير هى شخصية مهمة طالما هى متزوجة وتعيش حياتها الأسرية ، فالأسرة هى أساس المجتمع الهندى . والزوج له سلطات مطلقة على زوجته ، ويلاحظ فى معظم الصور المغولية الهندية أن المرأة هى التى تسعى إلى الرجل سواء لضعفها الشديد تجاهه ، أو لاحترامها الشديد لكل رغباته ومطالبه فالمرأة الهندية بلا زوج لا كيان ولا قيمة لها .

ثامن عشر : عكس المصور المغولى صور المرأة وفقاً لأصناف النساء فعلى سبيل المثال رسم المرأة «الشاكية» تلك التى تقدم شكواها إلى الحاكم أو إلى شخصية مؤثرة ، ورسم أيضاً صورة المرأة الفاسقة المستهترة ، كما رسم أيضاً صوراً للمرأة الصالحة وهذه الأنواع من النساء هى كل ما ظهر فى التصاوير المغولية الهندية .

تاسع عشر : تنوعت رعاية الفنون من قبل الحكام المغول وفقاً لدرجة إيمان كل حاكم بجدوى الفن وأهميته ولم يكن أمام حكام المغول فى رأى أى خيار سوى المضى فى رعاية الفنون وخاصة فن التصوير وذلك لأنهم حكموا بلاداً عميقة الجذور فى مجال الفن ، يشهد بذلك انتشار فن التصوير قبل دخول المغول إلى بلاد الهند فالتصاوير انتشرت على الجدران فى داخل المباني الخاصة والعامة ، وكانت كلها تتناول موضوعات أسطورية .

عشرون : على الرغم من شيوع فن التصوير فى بلاد الهند قبل دخول المغول ووجود مدرسة محلية للتصوير ، إلا أن تأثير أباطرة المغول أدى إلى انحسار التقاليد المحلية فى التصوير وإحلال التقاليد الفارسية المجلوبة مع المصورين الإيرانيين من خارج الهند .

حادى وعشرون : على الرغم من التأثير الإيرانى الواضح على أساليب التصوير المغولى - خاصة فى بدايته إلا أن تفاصيل الصورة ومفرداتها ظلت قوية الصلة بالبيئة المحلية .

ثانى وعشرون : تعد الصور التى وصلت إلينا من عصر بابر قليلة نسبياً ، نظراً لأن فترة بابر كانت فى معظمها فترات قتال ومعارك للسيطرة على بلاد الهند ، ونتيجة لذلك ظهرت تصاوير عصر بابر كلها تعكس الطابع الحربى وتظهر المعارك التى خاضها هذا الحاكم تجاه كل أعدائه ومع ذلك ظهرت أيضاً روح بابر الشاعرية فى كثير من الصور التى تعكس الطبيعة المسالمة الشاعرية والزهور الجميلة والأشجار الباسقة الجميلة . . . وفيما يبدو أنه شغف بهذا النوع من التصاوير ولذا أقبل المصور المغولى على رسم هذه الصور إرضاءً لرأى الفن بابر .

ثالث وعشرون : اختلفت التصاوير التى عكست تسليات البلاط فى عصر همايون عن التصاوير التى ترجع إلى عصر بابر ، وذلك لاختلاف الشخصيتين فقد كان همايون قائداً عسكرياً موهوباً ، إلا أنه من جهة أخرى كان مدمناً لشرب الخمر وتعاطى الأفيون ولذا جاءت الكثير من الصور من هذا العصر تعكس موضوعات الشرب والجلسات الماجنة ،

ويرجع الفضل لهمايون فى التأثيرات الفارسية على الصورة المغولية الهندية فهو الذى استقدم العديد من المصورين الإيرانيين .

رابع وعشرون : لم تظهر العناصر الهندية فى مفردات وتفصيل الصورة فى عهد همايون ، فكل ملامح الأشخاص فى الصورة المغولية فى ذلك العصر كانت ملامحاً إيرانية ، ونادراً ما كان يظهر شخص ذو ملامح هندية وربما كان ذلك راجعاً إلى إقامة همايون نفسه فى البلاط الصفوى واصطحابه لفنانين صفويين .

خامس وعشرون : تغيرت تفاصيل الصورة المغولية الهندية فى عصر أكبر ، وفقاً لتغير الفكر السائد فى بلاد الهند فى ذلك الوقت ، فالفكر الذى طرحه «أكبر» باعتباره الإمبراطور المغولى الذى ولد على أرض الهند ، لم يكن لديه الغضب على الشخصية الهندية كما هو الحال بالنسبة «لبابر» الذى كان يضيق بالهند ومناخها وطقسها ، وطبيعة البشر فيها ، ولم يكن «أكبر» مثل «همايون» معجباً بالحضارة الإيرانية ، ولذا فإن موضوعات الصور فى عصر أكبر كانت مليئة بتفاصيل هندية سواء من حيث ملامح الأشخاص الذين ظهروا بكثرة فى التصاوير المغولية الهندية بملابسهم الهندية والمميزة وهكذا كان فكر أكبر المتسامح والذى يرى فى بلاد الهند مجموعة من الأجناس ، مجموعة من الديانات يجب أن تندمج مع بعضها البعض لتعيش فى عالم واحد ، وديانة واحدة . هذا بالنسبة لتفاصيل الصورة ، أما بالنسبة لموضوعات الصورة فلم تتغير حيث كانت كلها تعكس تسليات البلاط بالموضوعات المعتادة ، من مجالس طرب وشرب وموسيقى ، أو مجالس حكم أو استقبالات أو حتى معارك متصرة للحاكم ، أو صور الحاكم فى داخل بلاطه مع نسائه ومحظياته ، فالموضوع الملكى لم يتغير وإنما التفاصيل والمعالجة ، فالتصاوير تتغنى بالطبيعة الهندية وتعكسها وتظهر النساء والرجال الهنود فى ملابسهم التقليدية ولامحهم الخاصة .

سادس وعشرون : انتقل تأثير الفكر الواقعى للإمبراطور «أكبر» إلى رعايته للمصورين ، التى بدأت تنم عن أسس واقعية ، ذلك أن الإمبراطور أصبح يمثل العين الناقدة والمتذوق الواعى للفن ، فهو لم يمول العملية الفنية فحسب ، بل يشارك فيها من خلال رؤية صادقة ، فهو يرى فى المصور شخصية جديرة بالاحترام ، يؤمن بالله ، بل هو أكثر إيماناً من غيره ، لأنه حين يرسم ويبدع ولا يستطيع إكساب الحياة لكل ما رسمه من كائنات يزداد إيمانه بالله الذى أبدع وصور الكائنات وأعطاهما الحياة .

سابع وعشرون : انعكست الرؤية الواقعية لأكبر على التصاوير التى عبرت عن حياة الشعوب الهندية ، فمن ناحية إعداد الصورة نجدها زادت ، أما من الناحية الفنية فقد أصبحت الصورة أكثر واقعية ، فهى تعبر عن ملامح بشرية دون أن يحاول المصور أن يجعل واقع هذه الملامح ، بل كان يعتمد إظهار تفاصيل الوجه المجعدة والأجسام النحيلة كما هى فى الواقع ، كما كان يظهر الفقر الواضح فى البيئة المحيطة سواء فى الأكواخ التى سكنها هؤلاء ، أو فى بيئة الأدغال والغابات الطبيعية ، التى اختلفت تمامًا عن الحدائق الجميلة التنسيق التى عاش فيها الحكام .

ثامن وعشرون : يبدو أن هذه الروح الواقعية التى ميزت «فكر» وحياة أكبر ساهمت إلى حد كبير فى شغفه بالتصاوير الأوروبية يظهر ذلك فى خلفيات الصور المغولية الهندية وبطبيعة الحال تلك التى عبرت عن موضوعات « تسليات البلاط » .

تسع وعشرون : تجابه التصاوير التى عملت فى أيام « أكبر » أمران هما دقة العمل الفنى فيلاحظ على الصور أنها نفذت بدقة شديدة وعناية فائقة ، أما الأمر الثانى فهو رغبة الفنان الشديدة فى إضفاء طابع جمالى واضح على الصورة من خلال استعمال ألوان متناغمة أو حشد مناظر طبيعية جميلة ، أو إبراز « عمارة » مليئة بالعناصر والنسب الجميلة .

ثلاثون : لم تختلف التصاوير المغولية الهندية فى عصر «جهانجير» عن تلك التى عملت فى عهد «أكبر» من حيث الموضوعات فظلت موضوعات تسليات البلاط تعبر عن جلسات الحكم والموسيقى والطرب والشرب والجلسات الخاصة فى داخل أجنحة النساء بالقصور .

واحد وثلاثون : استمرت رعاية جهانجير للتصوير بنفس روح والده «أكبر» ولكن يلاحظ أن أعداد المصورين قد زادت فى البلاط الإمبراطورى - وإن كان جهانجير قد تخلص من العديد من المصورين الذين كانوا يعملون فى الرسم الملكى أيام أبيه .

اثنان وثلاثون : استمرت الروح الواقعية عند بعض مصورى عصر جهانجير وشاه جيهان ، وخاصة فى رسم موضوعات غير معتادة فى التصوير الإسلامى مثل « موضوع الموت » وتظهر (لوحة ٩٣) حداد لوفاة أبقاخان ؛ ومغسلة دار الخلافة (لوحة ٩٨) شكل من أشكال الواقعية غير المسبقة فى التصوير الإسلامى نستطيع القول بأن ذلك كان صفة من صفات عصر جهانجير ثم شاه جيهان ، لأن الصورة لم تتكرر ، وربما كان ذلك من إنتاج بقايا

مصورى عهد أكبر أو أن المصور المغولى الهندى تأثر بالواقعية الأوروبية ، وإن كنت أميل إلى رأى الأول .

ثلاثة وثلاثون : تميز عصر جهانجير بالميل إلى تسجيل كل شىء حوله ، فهو يسجل صور رجال بلاطه ، يسجل أنواع الزهور والأشجار والحيوانات والطيور فى عصره .

أربع وثلاثون : تمحور فكر جهانجير حول كونه سلطان يستمد سلطته من الله عز وجل ولذا جاءت معظم تصاويره فى داخل البلاط وهى تعكس قوته فهو ملك العالم وحاكمه من وجهة نظره ، يقف على الكرة الأرضية تحرسه الملائكة ، يستقبل وفود العالم يعيش فى الحاضر ويستمد كيانه وقوته من قوة آبائه وأجداده الذين ظهروا إلى جواره فى الصور ، فهو يجلس معهم ويتحدث إليهم حتى يزداد قوة على قوة .

خامس وثلاثون : يعتبر جهانجير من رعاة الفنون الذين لهم خبرات واسعة فى مجال فن التصوير ، فكان يستطيع أن يعرف كل جزء من الصورة ، ومن المصور الذى قام برسم هذا الجزء .

سادس وثلاثون : سمح جهانجير للمصور بأن يتركه يرسم صورته فى إطار الصورة من الخارج .

سابع وثلاثون : ظهرت كميات كبيرة من تصاوير أهل الحرف والصناعات ، فى إطار الصور المغولية الهندية وكانت هذه الصور تمثل وجهة نظر واقعية لجهانجير .

ثامن وثلاثون : تُعد صورة « عنايت خان » على فراش الموت وهو يحتضر من أروع الصور التى أظهرت قدرًا كبيرًا من الواقعية فى الصور المغولية الهندية ، ذلك لأن الصورة أظهرت شكلا جديدا لموضوع لم يظهر قبل ذلك فى مدارس التصوير الإسلامى ، فلم تظهر صورة «الموت» بهذه الصورة الواقعية واقتصرت الموضوعات المتعلقة بالموت على إظهار منظر الجنازة أو البكاء على المتوفى أو منظر القبر من الخارج فقط ، ولذا فإن تصوير أحد رجال الحاشية وهو فى التزع الأخير من عمره ، علما بأنه أحد رجال البلاط - يعتبر نقلة كبيرة ونوعية أيضاً - خاصة أن الرجل قد مات بعد يوم واحد من رسمه .

تاسع وثلاثون : أظهرت معظم التصاوير التى عكست تسليات البلاط علاقة الطاعة المبالغ

فيها من قبل أفراد الشعب تجاه الحاكم «جهانجير» ويبدو أن هذا النوع من الموضوعات استخدم لهدف إعلامي تجاه أعداء جهانجير لإظهار قوته وتمسك الناس به وطاعتهم له .

أربعون : لم تقتصر صور تسلييات البلاط في عصر جهانجير على المخطوطات أو المرقعات فحسب ، بل تعدى ذلك إلى تغطية جدران القصور التي يعيش فيها الحاكم بالصور ومن المثير للدهشة أن معظم قصور الحكام المعاصرين للدولة المغولية الهندية سواء في شرق العالم أو غربه ، كانت مليئة بالتصاوير الجدارية الضخمة التي كانت في معظمها تعكس حياة البلاط .

واحد وأربعون : أظهرت صور حياة الشعوب في المدرسة المغولية الهندية قدراً أكبر من الحيوية والواقعية في مقابل التكلف الواضح في تصاوير الحكام ، وعلى الرغم من أن صور الحكام قد عكست طابعاً واقعياً أيضاً لأن المصور قام برسم هذه التصاوير من خلال الملاحظة المباشرة إلا أنه قد أضاف طابع النبل والتكلف الملازمين لهذه الشخصيات ، بينما اقتصر في تصاوير الناس على الجانب الواقعي فحسب ، ولذا جاءت تصاوير أفراد الشعب أكثر حيويةً، تعبيراً عن الواقع من تصاوير موضوعات تسلييات البلاط .

اثنان وأربعون : استطاع الفنان المصور في عصر جهانجير أن يعبر عن المثل السائدة في عصره ، حيث انتشر فن التصوير الشخصي للحاكم ورجال بلاطه بطريقة لا نظير لها في التصوير الإسلامي أو في المدرسة المغولية الهندية ، فقد أظهر الفنان الحاكم الذي أخضع العالم لمشيئته من خلال موضوعات إبداعية اشترك فيها خيال الفنان وقدراته ، ويبدو أن الأمر قد شارك فيه مئات الفنانين الذين عاشوا هذا العصر واستكمل الفنان من خلال رسمه صور النساك والزهاد والفقهاء ، واستكمل هذه المنظومة بأن أعطى للجانب الديني حقه في مساحة الجلال والشجن التي سادت ملامح وجوه النساك والعباد والزهاد والفقهاء ، مما أدى في رأينا إلى إظهار السمة الإنسانية للعقيدة الإسلامية والطابع المتسامح لرموزها .

ثلاثة وأربعون : أظهرت تصاوير الحداثق والحقول والغابات المنظمة ، ميدانا جديدا لم يكن معروفا في التصوير الإسلامي ، وقد استكمل المصور المغولي الهندي بهذه الموضوعات الطابع الفخم والفني والثراء المبالغ فيه والذي أظهرته موضوعات البلاط ، على أن الواضح في هذه التصاوير التزام المصور بالنسب والمقاييس والأحجام في رسمه الحقول والحداثق والتي كانت تضيق كلما أوغلت عمقا ، والشخص وهم يتضاءلون حجما كلما ابتعدوا

ونأوا ، ولقد رسمت هذه الصور الأنيقة فى كل مراحل المدرسة المغولية الهندية وبخاصة عصر جهانجير وشاه جهان وكانت هذه الصور تجمع من خلال تفاصيلها الأنيقة بين المبالغ المبالغ فيها ، وبين طابع الغنى والثراء الذى يرضى الأباطرة والحكام ، ومن جهة أخرى يشبع رغبة المصور وطموحه لإظهار إبداعه من خلال الفرشاة الدقيقة والألوان البراقة المتناغمة ، والملامح الوسيمة والثياب الأنيقة ، والحلى المتنوع .

أربعة وأربعون : بدأ طابع التكلف فى التصاوير المغولية يظهر فى عصر شاه جهان ، وكان هدف المصور الأول الذى يسعى إليه هو التعبير من خلال الصورة وخاصة فيما يتعلق بموضوعات البلاط عن الثراء الشديد للحكام ، وقد التزم المصور التكلف سواء فى رسم الآدميين أو النباتات والزهور أو حتى الصخور والجبال وأصبحت خطوط الفنان أكثر أناقة ، ويلاحظ أن هناك إسرافا واضحا فى رسم الموضوعات المتعلقة بالبلاط كالصيد ، والقنص ، ومناظر المعارك الحربية أو حتى مجالس البلاط حيث قدم الفنان روائع أنيقة فيها إفراط فى التكلف يجارى حالة الثراء التى ميزت الحكام فى هذه الفترة .

خمس وأربعون : استمر الطابع الإنسانى فى رسم صور الحرفيين من المصورين وأهل الحرف الأخرى ، كما اتسمت أيضا تصاوير النساك ورجال الدين وأهل التصوف بقدر كبير من الطابع الإنسانى سواء فى الأدوات المستخدمة أو الملابس أو الأوضاع التى ظهر فيها هؤلاء الأشخاص فى الصور ، على أن الملاحظ زيادة عدد تصاوير المتصوفة والنساك فى هذه الفترة عن المراحل السابقة .

ستة وأربعون : أظهرت التصاوير المغولية الهندية اهتماما واضحا ، برسوم العمائر على اختلاف أنواعها ، وبالتفاصيل الموجودة عليها هذه العمائر ، ويلاحظ الاتفاق بين موضوع الصورة وبين رسم العمائر ، حيث يلاحظ الاهتمام بالطابع الأنيق والمبالغ فيه للعمارة ، فى تصاوير تسلييات البلاط التى أظهرت قصورا رائعة وجميلة ، أو أجزاء من مساحات هذه القصور ، وفى بعض الأحيان أظهرت لنا التفاصيل الداخلية لهذه القصور مثل غرف نوم الحكام أو أجنحة النساء .

سبعة وأربعون : فى مقابل تصاوير القصور والعمارة الأرستقراطية ، ظهرت أيضا فى تصاوير المدرسة المغولية الهندية العديد من صور الأكواخ وبيوت الفقراء ، والتى كانت فى معظمها خالية من التفاصيل وتظهر الطابع الفقير لها ، الذى يتناسب مع موضوعاتها ، وبما

يشير الدهشة أن البيئة المحيطة بهذا النوع من المباني ، كانت تتفق مع طبيعة هذه المباني وأصحابها فأحاط المصور هذه الأكواخ والبيوت الفقيرة بالأعشاب غير المنتظمة والأشجار غير المهذبة ، والغابات الموحشة - فى مقابل الحدائق والزهور والمتزهات حول وداخل القصور ، فكان ذلك إدراكاً واقعياً من المصور لطبيعة موضوع الصورة بطريقة شمولية .

ثمانية وأربعون : شهد فن التصوير المغولى بصفة عامة كثرة عدد تصاوير النساء سواء فى الموضوعات العامة وخاصة موضوعات تسليات البلاط أو فى الموضوعات الخاصة بالنساء أو فى صور منفردة لهن ، والملاحظ أن ندرة تصاوير النساء فى مدارس التصوير الإسلامى لا تنطبق على المدرسة المغولية الهندية ، التى شهدت اهتماماً واضحاً بتصاوير النساء .

تسعة وأربعون : يلاحظ ندرة تصاوير الأطفال فى المدرسة المغولية الهندية سواء فى الموضوعات الخاصة بالبلاط أو تلك المتعلقة «بحياة الشعوب» وقد اتفق ذلك مع مدارس التصوير الإسلامى التى شهدت ندرة واضحة فى تصاوير الأطفال بصفة عامة .

خمسون : جمع المصور الهندى فى بعض الأحيان بين حياة البلاط وبين الحياة اليومية للناس فى صورة واحدة ، ففى المصور خلفية الصورة لبيوت قرية هندية أسقفها من القش ومع هذه البيوت ظهرت فيلة وعربة تجرها الخيل وبعض مشاهد عامة تمثل الحياة اليومية فى قرى الهند ، بينما جعل موضوع البلاط فى مقدمة الصورة حيث يظهر عازف موسيقى يقوم بالعزف لمجموعة من النبلاء أو الأرستقراط .

واحد وخمسون : انعكس الخلاف بين شاه جيهان وأبيه «جهانجير» على فن التصوير سواء فى المبالغة فى إضفاء طابع البذخ والترف فى التصاوير التى تظهر شاه جيهان كحاكم غنى ثرى ، بينما أظهرت الصور جهانجير والجيش وراءه تطارد ابنه شاه جيهان الخارج عليه ، وهكذا انقسم المصورون إلى قسمين كل قسم يعبر عن مصالح الحاكم الذى يتبعه .

اثنان وخمسون : تميز عصر شاه جيهان بظهور التصاوير التى تظهر الحياة الأسرية ، والتى ربما كانت انعكاساً لسعادة الإمبراطور بزواجه من «نور محل» التى لقبت بلقب «ممتاز محل» أى المختارة من بين نساء القصر وكانت تنعم إلى جوار زوجها بالسعادة ورزقت منه بأربعة عشر طفلاً حتى وافتها المنية ، فشيد لها شاه جيهان ضريحاً تخليداً لذكراها . وهكذا كان المصور يعبر عن الفكر السائد فى عصره بشكل واضح .

أربعة وخمسون : على الرغم من أن فن التصوير قد بلغ ذروة تطوره ونهضته فى عهد شاه جيهان، إلا أننا لاحظنا أن هناك اتجاهًا نحو الاضمحلال سواء فى الاتجاه نحو التكلف أو التركيز على الإبهار والمبالغة فى رسم التفاصيل بطريقة تدعو أحيانًا إلى الملل .

خمسة وخمسون : ظهرت حيوانات وطيور البلاط إما منفردة أو فى جماعات مثل الفيلة والحياد والطيور النادرة بأنواعها فى معظم التصاوير المغولية التى ظهر فيها الحكام والنبلاء ويبدو أن المصور أراد بها التأكيد على عظمة البلاط المغولى وقوته .

ستة وخمسون : ظهرت بعض التصاوير التى تؤرخ لعصور المغول بالهند ، ويبدو أن أباطرة المغول هم الذين أمروا بتدوين تاريخ الدولة المدعم بالتصاوير ، ولم تخل هذه التصاوير من المبالغة فى دور الحاكم القائم حين رسمت الصورة .

سبعة وخمسون : خرج أورانجزيب على أبيه ونحاه عن الحكم ، كما فعل شاه جيهان نفسه مع أبيه جهانجير ، وكما فعل جهانجير مع أبيه أكبر ، ومع ذلك لم نلاحظ انعكاسًا واضحًا لهذه القلاقل على فن التصوير ، إذ حرص كل حاكم على رسم نفسه مع أجداده وأبائه ، وربما كان مبعث هذا الحرص هو إضفاء الشرعية على الحكم .

ثمانية وخمسون : انتصر أورانجزيب على كل المتنافسين من أبناء شاه جيهان ، وكان هذا الحاكم أكثر تشددًا فى العقيدة - على عكس داراشيكو وبالتالى ساد عصر من التشدد ، حيث أمر أورانجزيب بسجن أبيه فى قلعة أجرا حتى مات فيها وتنكر هذا الإمبراطور لسياسة التسامح الدينى مما أثار عليه الهندوس والراجبوت الذين هدم لهم الكثير من المعابد .

تسعة وخمسون : أمر الإمبراطور أورانجزيب بتسريح المصورين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون بأنواعها ، مما أدى إلى تدهور فن التصوير ومن هنا بدأ المصورون فى الاعتماد على راجوات الهند فى الأقاليم المختلفة .

ستون : غلب الطابع الحربى على تصاوير عصر أورانجزيب بالإضافة إلى تصاوير مجالس البلاط الرسمية (الاستقبالات) أو تصاوير الصيد الذى لم يتخرج هذا الإمبراطور من ممارسته كما ظهر فى عصر أورانجزيب تصاوير لحمالين وصيادين محترفين ، وكذلك مروض حيوانات وكانت كل هذه الصور تعبر عن حياة الشعوب فى أيام هذا الإمبراطور .

واحد وستون : أدى الانحلال السياسى وتحلل الإمبراطور نتيجة للنزاع الذى أعقب وفاة شاه جيهان واستمر بعد وفاة أورانجزيب إلى انحدار فن التصوير المغولى ، إذ اختفت الموضوعات التى تعبر عن قوة وعظمة البلاط وحلت محلها موضوعات الرقص والموسيقى ومجالس الطرب والمجون ، وحياة الحریم كما نستطيع أن نستشف حالة من الانحلال الخلقى سواء فى تناول موضوعات لم يسبق تناولها فى التصوير الإسلامى بصفة عامة مثل موضوعات الجنس أو موضوعات العشق والغرام بشكل مبالغ فيه .

اثنان وستون : شهدت هذه الفترة صعود نجم العديد من الطبقات الدنيا إلى مراتب عالية مثل الراقصات والمهرجون والمصارعون وأصبح الحكم فى أيدى إما صبية صغار أو كبار المسنين وهم لا حول لهم ولا قوة .

ثلاثة وستون : بعد تمزق أشلاء الدولة المغولية وبعد أن حلت محلها دويلات إقليمية مثل ولاية البنغال ، وولاية حيدر أباد ، وتعدد مدارس التصوير فى هذه الأقاليم المستقلة الجديدة، لم يأت فن التصوير بجديد ، إذ كان كل إبداع المصور ينحصر فى إعادة تصوير كل ما هو قديم فى شكل جديد ، واستمر ظهور موضوعات تسليات البلاط والصيد ومجالس البلاط والاستقبالات فى الظهور .

أربعة وستون : ظهر تأثير التصوير الأوروبى بشكل واضح فى مراحل الضعف للمدرسة المغولية الهندية ، وأخذ المصور يقتبس الأساليب الأوروبية سواء من حيث التظليل والتعبير عن العمق والبعد الثالث والتدرج اللونى ، هذا من ناحية التقنية الفنية ، أما من حيث الموضوع فقد ظهرت الموضوعات الأوروبية التى تمثلت فى صور العذراء وطفلها ، أو الموضوعات التى سادت الفن الأوروبى بصفة عامة ، بل وقد وصل الأمر إلى حد النسخ التام للموضوعات الأوروبية من صور أوروبية مطبوعة ، مما دل على التدهور الواضح فى التصوير الإسلامى بالهند .

خمسة وستون : بهدف توضيح الدراسة وجعلها متكاملة قمت برسم أكثر من ٣٠٠ شكل لتفاصيل معمارية ، وملابس ، وأسلحة ، تصنيفات شعر ، وملامح وتفاصيل للوجوه الآدمية وغيرها ، وقمت بتحليل ذلك كله من خلال الدراسة المقارنة والتحليلية . والرسوم كلها من عمل الباحثة وتنشر لأول مرة .

سنة وستون : قمت من خلال هذه الدراسة بنشر العديد من الصور لأول مرة ، بالإضافة إلى دراسة بعض الصور التي لم تأخذ حقها في النشر العلمي ، بل وقمت بتركيز دراسي على هذا النوع من الصور وقمت بالمقارنة بينها وبين ما هو معروف ومنشور من الصور حتى تخدم موضوع البحث الأساسي .

سبعة وستون : لجأت لأول مرة إلى التركيز على دراسة التفاصيل في الصورة المغولية الهندية ، حيث قمت بالتركيز على أجزاء معينة في الصورة ، تنشر لأول مرة ، وذلك لتوضيح أفكار الرسالة والمساهمة في إلقاء الضوء على مفردات التصوير المغولي الهندي .

ثمانية وستون : تعتبر هذه الدراسة أول دراسة متكاملة سواء باللغة العربية أو اللغات الأوروبية ، حول موضوع تسلّيات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي ، حيث لم يسبقها دراسة تناولت هذا الموضوع . .

المراجع العربية

- ابن منظور : لسان العرب - دار بيروت للطباعة والنشر
بيروت ١٩٥٦ م.
- أحمد الخولى : الدولة الصفوية تاريخها السياسى والاجتماعى
- علاقتها بالعثمانية - مكتبة الأنجلو المصرية
١٩٨١ م.
- أحمد الخولى : بديع جمعة تاريخ الصوفية وحضارتهم دار
الرائد العربى . إيران ط ١ ، ١٩٧٦ م.
- أحمد شلبى : أديان الهند الكبرى مقارنة الأديان - مكتبة
النهضة المصرية ، الطبعة الثامنة الجزء الرابع
القاهرة ١٩٨٧ م.
- أحمد شلبى : موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة
الإسلامية ، عشرة أجزاء الطبعة الأولى ،
القاهرة ، ١٩٨٣ م.
- أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية
وحضارتهم ، القاهرة ١٩٥٩ م.
- إسعاد عبد الهادى قنديل : فنون الشعر الفارسى - مكتبة سعيد القاهرة
(بدون تاريخ)
- أردن أدمن : الفنون والإنسان ، ترجمة حمزة محمد
الشيخ ، القاهرة ١٩٦٥ م .
- أرنست كونل : الفن الإسلامى ، ترجمة أحمد موسى ،
بيروت ، ١٩٦٦ م.
- بديع جمعة : دراسات فى الأدب المقارن - دار النهضة
للطباعة والنشر لبنان بيروت ط ٢ ، ١٩٨٠ م.

- جوستاف لون : حضارات الهند - ترجمة عادل زعيتر .
- جمال محرز : التصوير الإسلامى ومدارسه القاهرة ١٩٦٢ م .
- حسن الباشا : الموسوعة الشخصية فى التصوير الإسلامى - مقالة - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة .
- حسن الباشا : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .
- عبد العزيز نوار : دراسات فى فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية ، دار النهضة ، ١٩٩٠ م .
- عبد العزيز نوار : تاريخ الشعوب الإسلامية - دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٩٠ .
- عبد العزيز النمر : تاريخ الإسلام فى الهند ط ١ دار العهد الجديد للطباعة ، القاهرة ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٩ م .
- محمد إسماعيل الندوى : الهند القديمة حضاراتها وديانيتها ، القاهرة (بدون تاريخ) .
- محمد السعيد عبد المؤمن : محاضرات فى الحضارة الإيرانية القديمة ، القاهرة ١٩٨٢ .
- محمد إسماعيل الندوى : دراسات فى الحضارة والأدب الصفوى - القاهرة ١٩٨٤ .
- محمد إسماعيل الندوى : الأدب فى العصر الصفوى - القاهرة ١٩٨٤ .
- محمد رياض العتر : الفنون الجميلة فى العصر المغولى مقالة فى مجلة ثقافة الهند ، مجلس الهند للروابط الثقافية ، المجلد الرابع عشر ، إبريل ١٩٦٣ م - العدد الثانى .
- محمود إبراهيم حسين : موسوعة الفنانين المسلمين ، القاهرة ١٩٨٦ م .

: المدخل فى دراسة التصوير الإسلامى ، القاهرة
١٩٨٩ م .

: دراسة للصور الشخصية فى المدرسة المغولية
الهندية من خلال مجموعة من الصور تنشر
لأول مرة .

: مقالة فى مجلة دراسات أثرية إسلامية ،
المجلد الرابع ، القاهرة ١٩٩١ م .

: الأنا الفاعلة فى الفن والعمارة الإسلامية -
المجلة الريفية للعلوم الإنسانية ، جامعة
الكويت ١٩٩٨ م .

: الإبهار فى العمارة والفنون الإسلامية القاهرة
ج ١ ، القاهرة ١٩٩٩ م .

: الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ،
أحمد فكرى القاهرة ، ١٩٥٣ م .

: التصوير الإسلامى فى الهند (الصور
الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية) دار
النشر للجامعات ، القاهرة ٢٠٠٢ م .

: فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة
والباروك القاهرة ، ١٩٧٦ م .

م.س. ديماند

منى سيد على حسن

نعمت إسماعيل علام

المراجع الأجنبية

- **Abu'L Fazl;** Aini Akbari, translated from the original persian (by H. Blochmann Calcutte 1939) .
: A kbarnama translated by : H. Blochmann (calcutta 1927) .
- **Agrawala, V. S. :** Sculpture and Painting arechaology in India, Delhi, 1950.
- **Ahmed, N. L. :** Amughal Miniature in the British Museum. India history congress, Allahabad, Second Session, 1938.
- **Amged Aly :** Moghal Painting - Pakistan Quarterly III. Oxford University Press 1955 .
- **Anand M. R., Goelz H. :** Indische Miniaturen , Dresden 1967 .
- **Anjan Chakraverty :** Indian Miniature Painting. London 1996 .
- **Arnold, Th. W :** Painting in Islam, Oxford 1923 .
: Indian Painting and Muhammadan Culture. Jornal of the Royal Society of Arts LXX, P.P. (617 - 26) , 1922 .
- **Arnold, Th. and Wilkinson J. V. S. :** The Libray of chester Beaty : A catalogue of Indian Miniature, London 1936 .
- **Babar, Memoiren :** Written by himself, translated by Sir Ghon Leyden, London, 1826 . Oxford 1912, The Babar - nama in English translated by A. S. Beveridge, London 1922, 1969.
- **Barrett, D. and Gray, Basil :** Painting of India, Skira 1963.
- **Bethge, H. :** Die indische Harfe, Berlin, 1920 .
- **Blunt, Wilfred :** The Mughal Painters of Natunal History - Magazine, XC, 1984 .

- **Breck, Joseph** : An Early Mughal painting - Metropolitan Museum Studies, 1930 .
- **Brown, Percy** : the Mogul School of Painting. The Nineteenth Century and after, 1910.
: Indian painting under the Mughals A. D. 1550 to A. D. 1750, Oxford 1924.
- **Chand, Tara** : Influence of Islam Indian Culture. The Indian Press, Allahabad 1936 .
- **Chandra, P.** : The Technique of Mughal Painting, Lucknow 1946.
- **Clark, G. Stanley**: Indian Drawings twelve Moghul Paintings of the school of Humayun (16th Century) illustrating the Romance of Amir Hamzah (Victoria and Albert Museum Portfolios, I), London, 1921.
- **Cohn - Wiener, Ernst** : Miniatures of Razm Nameh from Akbar's time. Indian art and Letters, New Series, XIII, 1938 .
- **Coomaraswamy, A.K.** : Mughal Painting (Akbar and Jahangir). Museum of Fine Arts. Boston 1918 .
- **Edwards, S.M.** : Mughal Rule in India, New Delhi, 1974 .
- **Esim Atil** : The Brush of the Masters : Drawings from Iran and India. Washington 1978 .
- **Ettinghausen, R.** : Painting of the Sultans and Emperors of India, India 1967.
- **Falk Taby and Archer Mildred**: Indian Miniatures in the Indian office Library, London, Delhi, and Karachi, 1981 .

- **Ghose, Ajit** : Acomparative Survey of Indian Painting , Indian Historical Quarterly, 1926 .
- **Goetz,H** : Indian Painting in the Musilm Period. Calcutta 1947 .
- **Gray, B.** : Acollection of Indian Portraits. Britch Museum. Quarterly 1936 .
Painting: The Art of India and Pakistan, London 1950 .
- **Grube, E. J.** : Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century, from Collections in the United Stats and Canda, Venice 1962 .
- **Heras, H.** : Three Mughal Paintings on Akbars religious discussions, Royal Asiatic Society, 1928 .
- **Hickmann** : Geschichte der Indischen Miniatur malerei, Leipzig, 1975 .
- **Ipsiroglu, M. S.** : Das Bild in Islam, Munich, 1971 .
- **Jahangir, Memoiren** : The Tuzuki Jahangiri or Mimoirs of Jahangir. Translated by : Alexander Rogers. London, 1909 - 1914, Delhi, 1968 .
- **Kühnel, Ernst and Goetz. Hermann**: Indian Book Painting from. Jahangir's Album in the state likery in Berlin, London 1926 .
- **Kuhnel, E.** : Indische Miniature ausdem Besitz, der Staatlichen Museen zu Berlin, 1937 .
- **Krishna dusa, Rai** : Indian Miniatures, India 1955.
- **Martin, F. R.** : The Minature Painting and Painters of Persia. India and Turkey, 2 Vols., London, 1912 .
- **Mohamed Mostafa** : Mughal Paintings, Egypt Travel magazine, No. 10, May, 1955 .

Mahmoud, Ibrahim Hussein : Vergnugungen des Hofes in der mongolischen Indischen Malerei., Islamic Archaeological Studies, Egypt. Vol. 4, 1991 .

Okada, Amina: Indian Miniatures of the Mughal Court, New york, 1992 .

Robinson, B. W. : The Kevorkian Collection, Islamic and Indian Illustrated Manuscripts Miniature Paintings and Drawings Metropolitan Museum of Art, New York, 1953 .

Stchouk ine, Ivan : Les Miniatures Indienne de l'epoque des grands moghols, Paris, 1929 .

- **Strzygowski :** Asiatische Miniaturen Malerei in Anschluss an Wesen und Werden der Magulmalerei Klagenfurt, 1933 .

- **Verma, S. M.** Mughal Painters and their Work, Delhi, 1994 .

- **Shela R. Canby :** Princes, Paets & Paladins: Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan. London 1998 .

- **Welch, St. :** Imperial Painting. New york 1978 .

- **Wilkinson, J. V. S.:** Mughal Paintings, London 1948 .

أولاً: فهرس الأشكال

فهرس الأشكال

شكل (١)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ١٨)
شكل (٢)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ٥٦)
شكل (٣)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ٩)
شكل (٤-٦)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ٤)
شكل (٧)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ٦١)
شكل (٨)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ٥٦)
شكل (٩)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ٥)
شكل (١٠)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ٦)
شكل (١١)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ٥٦)
شكل (١٢)	نمذج للمابس الأباطرة والأمرء	(لوحة ٧١)
شكل (١٣)	نمذج للمابس الفرسان	(لوحة ٤)
شكل (١٤)	نمذج للمابس كبار رجال البلاط	(لوحة ٦)
شكل (١٥)	نمذج للمابس كبار رجال البلاط	(لوحة ١٦)
شكل (١٦)	نمذج للمابس كبار رجال البلاط	(لوحة ٨)
شكل (١٧)	نمذج للمابس كبار رجال البلاط	(لوحة ٤)
شكل (١٨)	نمذج للمابس كبار رجال البلاط	(لوحة ١٥)
شكل (١٩)	نمذج للمابس أحد الرسامين	(لوحة ٨٩)
شكل (٢٠)	نمذج للمابس أحد المصورين	(لوحة ٨٩)
شكل (٢١)	نمذج للمابس أحد الخطاطين	(لوحة ٨٩)
شكل (٢٢)	نمذج للمابس أحد المصورين	Amina Okada : Op. Cit., pl. 13
شكل (٢٣)	نمذج للمابس أحد المصورين	Amina Okada : Op. Cit., pl. 69
شكل (٢٤)	نمذج للمابس أحد الزهاد	(لوحة ٨٥)
شكل (٢٥)	نمذج للمابس أحد الدراويش	(لوحة ١٠٢)
شكل (٢٦)	نمذج للمابس أحد النساك	(لوحة ١١٢)

(لوحة ٧٦)	نمذج للملابس أحد الدراويش	شكل (٢٧)
(لوحة ٩٩)	نمذج للملابس أحد الزهاد	شكل (٢٨)
(لوحة ٨٠)	نمذج للملابس أحد الزهاد	شكل (٢٩)
(لوحة ١٣٦)	نمذج للملابس أحد الدراويش	شكل (٣٠)
(لوحة ٨٩)	نمذج للملابس أحد الخدم	شكل (٣١)
(لوحة ٩)	نمذج للملابس أحد الخدم	شكل (٣٢)
(لوحة ٩)	نمذج للملابس أحد السُّقاة	شكل (٣٣)
(لوحة ٨١)	نمذج للملابس أحد الزهاد	شكل (٣٤)
(لوحة ٦٦)	نمذج للملابس أحد السائسين	شكل (٣٥)
(لوحة ٩٩)	نمذج للملابس اثنين من الفقراء	شكل (٣٦)
(لوحة ٤١)	نمذج للملابس الحرب	شكل (٣٧)
(لوحة ١٣٢)	نمذج للملابس صيد نسائية	شكل (٣٨)
(لوحة ١٠)	نمذج لزي الشاه عباس	شكل (٣٩)
(لوحة ١٠)	نمذج للملابس كبار رجال بلاط الشاه عباس	شكل (٤٠)
(لوحة ١٠)	نمذج للملابس كبار رجال بلاط الشاه عباس	شكل (٤١)
(لوحة ١٠)	نماذج لعمامات رجال البلاط الفارسي	أشكال (٤٢-٤٧)
(لوحة ١٠)	نمذج للملابس المبعوث الهندي	شكل (٤٨)
(لوحة ٥)	نمذج للملابس أجنبية	شكل (٤٩-٥٠)
(لوحة ٨)	نمذج للملابس أجنبية	شكل (٥١)
(لوحة ٥)	نمذج للملابس السلطان التركي	شكل (٥٢)
(لوحة ٦١)	أزياء نسائية وأغطية رأس	شكل (٥٣)
(لوحة ٦١)	أزياء نسائية وأغطية رأس	شكل (٥٤)
(لوحة ٦١)	أزياء نسائية وأغطية رأس	شكل (٥٥)

شكل (٥٦)	أزياء نسائية وأغطية رأس	(لوحة ٦٠)
شكل (٥٧)	أزياء نسائية وأغطية رأس	(لوحة ٦٠)
شكل (٥٨)	أزياء نسائية وأغطية رأس	(لوحة ٦٠)
شكل (٦٠-٥٩)	أغطية رأس نسائية	(لوحة ٥٩)
شكل (٦٣-٦١)	أغطية رأس نسائية	(لوحة ٥٩)
شكل (٦٥-٦٤)	أغطية رأس نسائية	(لوحة ٥٩)
شكل (٦٧-٦٦)	أغطية رأس نسائية	(لوحة ٥٩)
شكل (٦٨)	أغطية رأس حريمى	(لوحة ٦١)
شكل (٦٩)	أغطية رأس حريمى	(لوحة ٦١)
شكل (٧٠)	أغطية رأس رجالى	(لوحة ١)
شكل (٧٤-٧١)	أغطية رأس رجالى	(لوحة ٤)
شكل (٧٥)	أغطية رأس رجالى	(لوحة ٣٣)
شكل (٧٦)	أغطية رأس رجالى	(لوحة ٦)
شكل (٧٧)	أغطية رأس رجالى	(لوحة ٥)
شكل (٧٨)	أغطية رأس رجالى	(لوحة ٨)
شكل (٧٩)	أغطية رأس رجالى	(لوحة ١٨)
شكل (٨٠)	أغطية رأس رجالى	(لوحة ١٦)
شكل (٩٨-٨١)	نماذج من أغطية رأس رجالى	(انظر كتالوج اللوحات)
شكل (١١٢-٩٩)	نماذج من حلى الأباطرة	(انظر كتالوج اللوحات)
شكل (١١٣)	نماذج من الحلى النسائية	(لوحة ٣٣)
شكل (١١٤)	سيف معلق فى حزام	(لوحة ٦)
شكل (١١٥)	نموذج لسيف	(لوحة ٤٤)
شكل (١١٦)	نموذج لحرية	(لوحة ١٤)
شكل (١١٧)	نموذج لعصا (هراوة)	(لوحة ٦)
شكل (١١٨)	نموذج لدرع	(لوحة ١٦)

شکل (١١٩)	نموزج لحرية	(لوحة ١٢)
شکل (١٢٠)	نموزج لسيف	(لوحة ٤٦، ٤٤)
شکل (١٢١)	نموزج لسيف داخل غمد	(لوحة ١١٣)
شکل (١٢٢)	نموزج لبندقية	(لوحة ٥٢)
شکل (١٢٣)	نموزج لدرع معلق في حزام	(لوحة ٤)
شکل (١٢٤)	نموزج لقوس وسهام	(لوحة ١١٣)
شکل (١٢٥)	نموزج لدبوس طويلة	(لوحات ٢٨-٢٧)
شکل (١٢٦)	نموزج لحرية بسن معقوف	(لوحة ٢١)
شکل (١٢٧)	نموزج لسكين بسن حاد	(لوحات ٢٨-٢٧)
شکل (١٢٨)	نموزج لسكين بيد طويلة	(لوحات ٢٨-٢٧)
شکل (١٢٩)	نموزج لشبكة صيد سمك	(لوحة ٢٣)
شکل (١٣٠)	نموزج لآلة صيد سمك (شخص)	(لوحة ٢٨)
شکل (١٣١)	نموزج لدبوس طويل وحاد	(لوحة ٢٣)
شکل (١٣٢)	نموزج لحرية بسن معقوف	(لوحة ٢١)
شکل (١٣٣)	نموزج لقوس	(لوحات ٢٤، ٢٢)
شکل (١٣٤)	نموزج لجراب حفظ السهام	(لوحات ٢٥-٢٤، ٢٢)
شکل (١٣٥)	آلة نفخ (بوق)	(لوحة ١٣)
شکل (١٣٦)	آلة نفخ (مزمار)	(لوحة ٣٠)
شکل (١٣٧)	آلة وترية (كمان)	(لوحة ٣)
شکل (١٣٨)	طبله	(لوحة ١١٣)
شکل (١٣٩)	آلة موسيقية (صاجات)	(لوحة ١١)
شکل (١٤٠)	آلة وترية وقوس للعزف به	(لوحة ١١٣)
شکل (١٤١)	آلة نفخ متعرجة الشكل	(لوحة ١٣)
شکل (١٤٢)	دف	(لوحات ٣٢، ٣٠، ١٠، ٣)
شکل (١٤٣)	مجموعة من الطبلات	(لوحات ٢٩، ١٤، ٣٠، ١٣)

شكل (١٤٤)	كمان بيضاوى أو كمثرى الشكل	(لوحة ١٠)
شكل (١٤٥)	طبلة للنقر عليها من أعلى وأسفل	(لوحة ١٤)
شكل (١٤٦)	آلة وترية (ربابة)	(لوحة ١١٩)
شكل (١٤٧)	دف	(لوحة ١١٠)
شكل (١٤٨)	دف	(لوحة ١١٠)
شكل (١٤٩)	طبلة	(لوحة ٥٩)
شكل (١٥٠)	آلة نفخ (مزمار)	(لوحة ١٠٧)
شكل (١٥١)	كمان بيضاوى الشكل	(لوحة ٣٩)
شكل (١٥٢)	آلة نفخ (نفير)	(لوحة ١٥٢، ٦)
شكل (١٥٣)	رق	(لوحة ٣٠)
شكل (١٥٤)	كمان (آلة وترية بيد طويلة)	(لوحة ٣٤)
شكل (١٥٥)	كمان بيضاوى الشكل	(لوحة ٩)
شكل (١٥٦)	كمان مستدير الشكل	(لوحة ١١٢)
شكل (١٥٧)	منضدة عليها أواني	(لوحة ٣٦)
شكل (١٥٨)	منضدة عليها أواني	(لوحة ٣٧، ٩)
شكل (١٥٩)	مبخرة	(لوحة ٣٧)
شكل (١٦٠)	صينية تقديم	(لوحة ٣٧)
شكل (١٦١)	صواني تقديم مختلفة الأحجام	(لوحة ٣٧)
شكل (١٦٢)	مبخرة	(لوحة ٣٧)
شكل (١٦٣)	مفرش عليه أواني طعام وشراب	(لوحة ٣٩)
شكل (١٦٤)	شمعدان قصير	(لوحة ٤٠)
شكل (١٦٥)	شمعدان طويل	(لوحة ٤٠)
شكل (١٦٦)	نموذج لسجادة	(لوحة ١٠)
شكل (١٦٧)	نموذج لسجادة	(لوحة ٩)
شكل (١٦٨)	نموذج لسجادة	(لوحة ٨)

شكل (١٦٩)	ثلاثة عروش تعلوها مظلة ثلاثية	(لوحة ٤)
شكل (١٧٠)	عرش إمبراطورى	(لوحة ٦)
شكل (١٧١)	عرش يتوسط حديقة	(لوحة ٧٠)
شكل (١٧٢)	عرش إمبراطورى	(لوحة ٥)
شكل (١٧٣)	قاعة استقبال	(لوحة ٧)
شكل (١٧٤)	قاعة استقبال	(لوحة ٨)
شكل (١٧٥)	قاعة استقبال	(لوحة ١٨)
شكل (١٧٦)	قاعة استقبال	(لوحة ١٥)
شكل (١٧٧)	ساحة قصر	(لوحة ٥٥)
شكل (١٧٨)	ساحة مسجد	(لوحة ١٩)
شكل (١٧٩)	ساحة استقبال ضخمة	(لوحة ٧)
شكل (١٨٠)	ساحة استقبال	(لوحة ٣)
شكل (١٨١)	ساحة استقبال فى قصر الحريم	(لوحة ٥٩)
شكل (١٨٢)	ساحة استقبال تلى فناء القصر	(لوحة)
شكل (١٨٣)	ساحة استقبال فى قصر الحريم	(لوحة ١٣)
شكل (١٨٤)	ساحة قصر يمينها غرفة استقبال	(لوحة ٥٧)
شكل (١٨٥)	ساحة ضخمة زينت جدرانها بتمائيل	(لوحة ٩١)
شكل (١٨٦)	ساحة استقبال	(لوحة ١٣)
شكل (١٨٧)	واجهة قصر تتوسطها نافذة الجاروكا	(لوحة ١٦)
شكل (١٨٨)	واجهة قصر خلفها ملحقات	(لوحة)
شكل (١٨٩)	جوسق فخم وسط حديقة	(لوحة ٥٨)
شكل (١٩٠)	منصة أو منبر فى حديقة	(لوحة ٩٥)
شكل (١٩١)	حديقة يتوسطها سرير فخم	(لوحة ٣٨، ٩)
شكل (١٩٢)	حديقة بمقدمتها نافورة	(لوحة)
شكل (١٩٣)	حديقة غنية بالأشجار	(لوحة ٣٩)

شكل (١٩٤)	حديقة الحرية	(لوحة ٨٨)
شكل (١٩٥)	عرش يتوسط ساحة قصر	(لوحة ١٤)
شكل (١٩٦)	عرش يتوسط فناء واسع	(لوحة ٣٠)
شكل (١٩٧)	بلكونة علوية تطل على منظر طبيعي	(لوحة ١٢٥)
شكل (١٩٨)	العمل فى إنشاء أحد القصور	(لوحة ٩٤)
شكل (١٩٩)	واجهة ومبانى أحد القصور	(لوحة ٤٢)
شكل (٢٠٠)	واجهة أحد الحصون	(لوحة ٤٥)
شكل (٢٠١)	واجهة حصن	(لوحة ٢٠)
شكل (٢٠٢)	سور وبوابة حصن	(لوحة ٢٠ م)
شكل (٢٠٣)	منظر طبيعى فى الخلفية	(لوحة ١٢)
شكل (٢٠٤)	منظر طبيعى فى الخلفية	(لوحة ٥٣)
شكل (٢٠٥)	كوخ أحد الدراويش	(لوحة ٧٦)
شكل (٢٠٦)	كوخ يتوسط شجرتين ضخمتين	(لوحة ٨٧)
شكل (٢٠٧)	كوخ من القش وجذع الشجر	(لوحة ٩٩)
شكل (٢٠٨)	كوخ من القش والحجر	(لوحة ١٠٠)
شكل (٢٠٩)	مجموعة أكواخ فى قرية	(لوحة ١٠١)
شكل (٢١٠)	كوخ من القش والبوص	(لوحة ١٠٢)
شكل (٢١١)	كوخان من القش وجذع الشجر	(لوحة ١٠٣)
شكل (٢١٢)	خيمة فى حديقة	(لوحة ٩٢)
شكل (٢١٣)	خيمة فى حديقة	(لوحة ٩٢)
شكل (٢١٤)	خيام مستديرة الشكل	(لوحة ١٠٦)
شكل (٢١٥)	هودج يعلو ظهر فيل	(لوحة ٢٠)
شكل (٢١٦)	عربة يجرها ثورين	(لوحة ٧١)
شكل (٢١٧)	خيمة ضخمة فى ساحة صيد	(لوحة ٢١)
شكل (٢١٨)	مخافة لصيد فهود الصيد	(لوحة ٢٦)

(لوحة ٤٩)	مجموعة من خيول السباق	شكل (٢١٩)
(لوحة ٦٦)	خيل ملكى	شكل (٢٢٠)
(لوحة ٦٥)	عائلة الأفيال	شكل (٢٢١)
(لوحة ٦٤)	عائلة النمر	شكل (٢٢٢)
(لوحة ١٤٣)	إطار نباتى	شكل (٢٢٣)
(لوحة ١٤٩)	إطار نباتى	شكل (٢٢٤)
(لوحة ١٤٤)	إطار يجمع بين رسوم نباتية وطيور	شكل (٢٢٥)
(لوحة ١٥١)	إطار نباتى	شكل (٢٢٦)
(لوحة)	إطار يجمع بين رسوم نباتية وطيور	شكل (٢٢٧)
(لوحة)	إطار يجمع بين رسوم حيوانية ونباتية	شكل (٢٢٨)
(لوحة ٧٥)	إطار موزع عليها طيور	شكل (٢٢٩)
(لوحة ١١٣)	إطار يجمع بين الرسوم الأدمية والحيوانية والنباتية	شكل (٢٣٠)
(لوحة ١٤٠)	إطار يجمع بين الرسوم الأدمية والحيوانية والنباتية	شكل (٢٣١)
(لوحة ١٣٩)	إطار يجمع بين رسوم آدمية وحيوانية ونباتية	شكل (٢٣٢)
(لوحة ١٣٧)	إطار يجمع بين الرسوم الأدمية والحيوانية والنباتية	شكل (٢٣٣)
(لوحة ١٣٦)	إطار يجمع بين الرسوم الأدمية والحيوانية والنباتية	شكل (٢٣٤)
(لوحة ١٤٨)	نص كتابى ، توقيع معز الدين محمد الحسينى	شكل (٢٣٥)
(لوحة ١٥٢)	نص كتابى ، توقيع مير على السلطانى	شكل (٢٣٦)

شكل (٢٣٧)	نص كتابى ، توقيع محمد درويش المرشدى	(لوحة ١٥٠)
شكل (٢٣٨)	نص كتابى ، توقيع عبد الله	(لوحة ١٥١)
شكل (٢٣٩)	نص كتابى	(لوحة ١٤٢)
شكل (٢٤٠)	نص كتابى ، توقيع داراشيكو	(لوحة ١٤٥)
شكل (٢٤١)	نص كتابى ، توقيع عبد الرحيم عنبر بن قلم	(لوحة ١٤٦)
شكل (٢٤٢)	نص كتابى من عمل المذنب أحمد الحسينى	(لوحة ١٤٧)
شكل (٢٤٣) أ، ب	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٥)
شكل (٢٤٤)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ١١)
شكل (٢٤٥)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٣٢)
شكل (٢٤٦)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٣٧ أعلى)
شكل (٢٤٧)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٣٧ أسفل)
شكل (٢٤٨)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٤١ أعلى)
شكل (٢٤٩)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٤١ أسفل)
شكل (٢٥٠)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٤٩ أعلى)
شكل (٢٥١)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٤٩ أسفل)
شكل (٢٥٢)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٥١ أعلى)
شكل (٢٥٣)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٥١ أسفل)
شكل (٢٥٤)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٥٢ أعلى)
شكل (٢٥٥)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٥٢ أسفل)
شكل (٢٥٦)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٦٥ أعلى)
شكل (٢٥٧)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٦٥ أسفل)
شكل (٢٥٨)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٨٨ أعلى)

شكل (٢٥٩)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٨٨ أسفل)
شكل (٢٦٠)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٨٩ أعلى)
شكل (٢٦١)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٨٩ أسفل)
شكل (٢٦٢)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٩٠ أعلى)
شكل (٢٦٣)	كتابات موضحة بالصور	(لوحة ٩٠ أسفل)
شكل (٢٦٤)	منظر طبيعي	(لوحة ٨١)

ثانياً: فهرس اللوحات

فهرس اللوحات

لوحة رقم (١)	شجرة العائلة التيمورية المغولية (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٢)	أباطرة وأمراء البيت التيمورى (المتحف البريطانى - لندن)
لوحة رقم (٣)	الإمبراطور بابر مستقبلاً رجال بلاطه (معرض أرثر أم ساكلى ، واشنطن) .
لوحة رقم (٤)	أكبر يسلم تاجه الإمبراطورى لشاه جيهان بحضور جهانجير . (مكتبة شستر بيتى - لندن) .
لوحة رقم (٥)	جهانجير مستقبلاً شيخ صوفى . (ألبوم سانت بطرسبرج) .
لوحة رقم (٦)	شاه جيهان وأبناءؤه الثلاثة وعساف خان (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٧)	شاه جيهان دربار . (معرض الفن الحر ، واشنطن) .
لوحة رقم (٨)	وصول المبعوثين البرتغاليين لبلاط شاه جيهان . (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (٩)	الأمير سليم (؟) أوداراشيكو (؟) مع حكماء فى حديقة . (ألبوم متتو) .
لوحة رقم (١٠)	شاه عباس الثانى مستقبلاً سفيراً هندياً . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (١١)	بابر فى أجرا يحتفل بفتح هندستان . (فيكتوريا وألبرت ، لندن) .
لوحة رقم (١٢)	أكبر يحتفل بأحد انتصاراته (شستر بيتى ، لندن) .
لوحة رقم (١٣)	الاحتفال بمولد الأمير سليم فى فتح بورسكرى . (فيكتوريا وألبرت ، لندن) .
لوحة رقم (١٤)	أكبر يبلغ بمولد الأمير سليم . (فيكتوريا وألبرت ، لندن) .
لوحة رقم (١٥)	دربار جهانجير أو حفل استقبال . (متحف الفنون الدقيقة بوسطن) .
لوحة رقم (١٦)	الإمبراطور جهانجير فى نافذة الجاروكة . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ، و، ز تنشر لأول مرة .

لوحه رقم (١٧)	جهانجير يحتفل بتوديع الأمير خورام لمعركة ميور . (المكتبة الملكية . وندسور) .
لوحه رقم (١٨)	حفل استقبال شاه چيهان وهو عائد منتصراً من المعركة . (المكتبة الملكية - وندسور) .
لوحه رقم (١٩)	جهانجير جالس تحت مظلة محاطاً برجال بلاطه . (متحف الدولة ببرلين) .
لوحه رقم (٢٠)	موكب داراشيكو وهو ممتطياً فيل . (متحف الدولة - برلين)
لوحه رقم (٢١-٢٢)	أكبر يصطاد بالقرب من لاهور . (فيكتوريا وألبرت - لندن)
لوحه رقم (٢٣)	صيد سمكة كبيرة بشبكة . (متحف سنن سناني للفن) .
لوحه رقم (٢٤)	الملك خسرو يصطاد بالكلاب وفهد الصيد . (المكتبة البريطانية، لندن) .
لوحه رقم (٢٥)	الأمير سليم يرتاح خلال رحلة صيد . (متحف لوس أنجلوس للفن) .
لوحه رقم (٢٦)	الأمير سليم يأسر فهد صيد . (مجموعة صدر الدين أغاخان)
لوحه رقم (٢٧-٢٨)	جهانجير وابنه يصطادا أسداً . (مجموعة صدر الدين أغاخان)
لوحه رقم (٢٩)	شاه چيهان يصطاد طائر اللقلق . (مجموعة خاصة) والتفاصيل أ ، ب ، ج ، د تنشر لأول مرة .
لوحه رقم (٣٠)	منجوخان يقيم حفلاً موسيقياً راقصاً في كاركرون على شرف هولاکو خان (مكتبة الإمبراطور بطهران) .
لوحه رقم (٣١)	إبراهيم عادل خان حاكم بيجبور يلعب على آلة موسيقية (ربابة) متحف بطرسبرج براغ .
لوحه رقم (٣٢)	سلطان بغداد والخادمة الصينية - المكتبة البريطانية لندن .
لوحه رقم (٣٣)	جهانجير يلعب لعبة الهولي Holi مكتبة شستريتي - دبلن - والتفاصيل أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز تنشر لأول مرة .
لوحه رقم (٣٤)	ظفرخان وأخيه مع صحبة شعراء وعلماء مكتبة وسجلات المكتب الهندي لندن .
لوحه رقم (٣٥)	الأمير ومحظياته يتمتعون بالشراب والموسيقى والطرب . المتحف الوطني - نيودلهي .

أكبر فى جلسة شراب وطعام مع بعض النبلاء - مكتبة شسترييتى - دبلن .	لوحة رقم (٣٦)
جهانجير يرحب بالشاه عباس . معرض الفن الحر - معهد أشمونيان واشنطن .	لوحة رقم (٣٧)
الأمير سليم ورجال الدين فى حديقة مكتبة شسترييتى دبلن .	لوحة رقم (٣٨)
أمير شاب فى حفل صاحب مع أصدقائه (مكتبة شسترييتى ، دبلن) .	لوحة رقم (٣٩)
شاه چيهان مستضيفاً موالى (معرض الفن الحر ، واشنطن) .	لوحة رقم (٤٠)
معركة بيلا بين قوات بابر وأعدائه . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٤١)
أكبر يهاجم حصوناً فى شتور جاره . (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .	لوحة رقم (٤٢)
حسين قولاً يقدم أسرى حرب چوچورات . (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .	لوحة رقم (٤٣)
معركة بين مجموعتين متنافستين من النساء . (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .	لوحة رقم (٤٤)
أكبر يدخل سوررات متصراً . (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .	لوحة رقم (٤٥)
أكبر يشاهد معركة . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٤٦)
حصار قندهار . (متحف آرثر ساكلر ، كمبردج) .	لوحة رقم (٤٧)
حصار قندهار . (متحف چميت ، باريس) - التفاصيل أ ، ب ، ج ، د تنشر لأول مرة .	لوحة رقم (٤٨)
بابر يتسابق مع قاسم بك وقمير على . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٤٩)
أمير يزور رجل دين (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٥٠)
الخان الصغير يقدم فروض الطاعة والولاء لبابر . (المتحف الوطنى) .	لوحة رقم (٥١)

أكبر يتعلم التصوير بالبندقية . (المكتبة البريطانية ، لندن) .	لوحة رقم (٥٢)
الملك والرجل المسكين . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٥٣)
كرم ضيافة جعفر البرمكى لعبد الملك (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٥٤)
يحيى وجعفر البرمكى فى فناء القصر . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٥٥)
الإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام . (المتحف البريطانى ، لندن) .	لوحة رقم (٥٦)
العاشقان فى جلسة داخل إحدى قاعات القصر (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٥٧)
الشاب ومحبوبته . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٥٨)
ميلاد أمير . (متحف الفنون الدقيقة ، بوسطن) .	لوحة رقم (٥٩)
أمير شاب وزوجته فى تراس (شستريتى ، لندن) .	لوحة رقم (٦٠)
شاه جيهان ومحبوبته . (متحف متروبوليتان للفن، نيويورك)	لوحة رقم (٦١)
دارا شيكو وأمراء فى تراس . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٦٢)
جمالان يتعاركان . (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (٦٣)
أسرة غور صيد . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٦٤)
عائلة من الأفيال . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٦٥)
حصان وسائس . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٦٦)
عشارية طيور . (متحف جميت ، باريس) .	لوحة رقم (٦٧)
الغراب المفترس ينقض على مجموعة حيوانات . (المتحف البريطانى ، لندن) .	لوحة رقم (٦٨)
بلاط أسد . (مجموعة خاصة ، بهارات خان بهوانى) تنشر لأول مرة .	لوحة رقم (٦٩)
بلاط الملك سليمان . (معرض والتر للفن - بليتمور) .	لوحة رقم (٧٠)
عربة تجرها ثيران . (مجموعة خاصة) تنشر لأول مرة .	لوحة رقم (٧١)

سناجب على شجرة الأزادارخت . (مكتبة المكتب الهندي ، لندن) .	لوحة رقم (٧٢)
بطتان أو أوزتان . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٧٣)
طاووس وأنثاه (مجموعة روشيلد الخاصة) .	لوحة رقم (٧٤)
حمامتان أمام برج حمام . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٧٥)
الشيخ حسين جامى وخادمه . (متحف چميت ، باريس) .	لوحة رقم (٧٦)
أربعة موالى . (متحف مدينة لوس أنجلوس للفن) .	لوحة رقم (٧٧)
سنة حكماء فى تراس . (متحف سان دياجو للفن) .	لوحة رقم (٧٨)
جلسة حكماء . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٧٩)
أمير وناسك . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٨٠)
أكبر ودرويش . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٨١)
أمير وناسك . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٨٢)
ناسك يتعرض للهجوم من رجل سكران . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٨٣)
الملك دبشليم يزور الحكيم بيدبا . (المكتبة البريطانية ، لندن)	لوحة رقم (٨٤)
أمير شاب يزور ناسكا (تنشر لأول مرة) (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (٨٥)
سيدة وناسك (تنشر لأول مرة) (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (٨٦)
سنة زهاد بجوار شجرتين يظهر خلفهما كوخ . (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (٨٧)
بابر يشرف على بناء حديقة الحرية . (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .	لوحة رقم (٨٨)
مصورون وخطاطون أثناء العمل . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٨٩)
سهرة موسيقية . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٩٠)
أحد الأطباء يقتل آخر بالسهم . (المكتبة البريطانية ، لندن) .	لوحة رقم (٩١)
چنكيز خان يشرب ماءً طاهراً (جامع التواريخ) .	لوحة رقم (٩٢)
حداد لوفاة أبقاخان . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (٩٣)

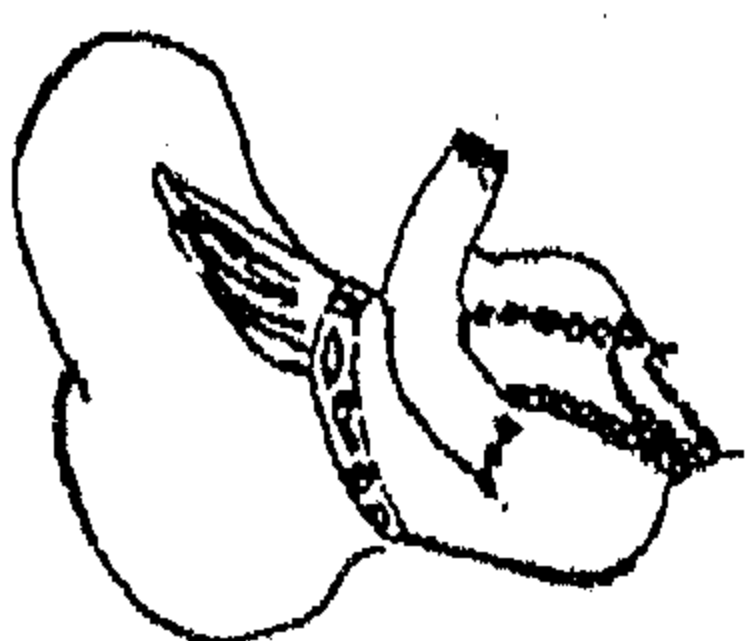
لوحة رقم (٩٤)	سعدى خطيماً واعظاً (متحف فيليب للفن ، فلادلفيا) .
لوحة رقم (٩٥)	زءول نون يصلى من أجل المصريين (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٩٦)	الكاتب عبد الرحيم قلم والمصور دولت أثناء العمل . (المكتبة البريطانية لندن) .
لوحة رقم (٩٧)	مغسلة دار الخلافة لشاه چيهان آقا . (متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة) التفاصيل أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز ، ح ، ط ، ي ، ك ، ل ، م ، ن ، س تنشر لأول مرة .
لوحة رقم (٩٨)	فقران . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٩٩)	كرشنا مربوط فى هاون . (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن)
لوحة رقم (١٠٠)	جهانجير يزور ناسكاً . (متحف جيمنت ، باريس) .
لوحة رقم (١٠١)	منجم ورجال دين . (متحف جيمنت ، باريس) التفاصيل أ ، ب ، ج ، د ، هـ تنشر لأول مرة .
لوحة رقم (١٠٢)	موسيقى ، قواس وفلاح . (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن)
لوحة رقم (١٠٣)	عازفان فى حجرة (مكتبة متحف الدولة للفن ، برلين) .
لوحة رقم (١٠٤)	حياة القرية فى كشمير . (المكتبة البريطانية ، لندن) .
لوحة رقم (١٠٥)	الزوجة الخائنة وحبيبها . (المكتبة البودلية ، أكسفورد) .
لوحة رقم (١٠٦)	دراويش يرقصون (متحف المتروبوليتان للفن ، نيويورك) .
لوحة رقم (١٠٧)	فتيات يمرحن فى حديقة (معرض الفن الحر ، واشنطن) .
لوحة رقم (١٠٨)	احتفال رسمى (معرض الفن الحر ، واشنطن) .
لوحة رقم (١٠٩)	فرقة فتيات يلعبن ، يغنين ، ويرقصن . (مكتبة شستريتي)
لوحة رقم (١١٠)	درويش ، موسيقى وعسكرى (شستريتي ، دبلن) .
لوحة رقم (١١١)	أمير وناسك وعازف ربابة (متحف كليفلند للفن) التفاصيل أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز ، ح ، ط تنشر لأول مرة .
لوحة رقم (١١٢)	موظفون جالسون تحت شجرة (مكتبة شستريتي ، دبلن) .
لوحة رقم (١١٣)	حفل على شرف أحد الأمراء (مجموعة الأمير صدر الدين
لوحة رقم (١١٤)	

أغاخان) التفاصيل أ، ب تنشر لأول مرة.	لوحة رقم (١١٥)
موكب احتفالى (المكتبة الوطنية No. 49.19:295) .	لوحة رقم (١١٦)
موكب احتفالى (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (١١٧)
احتفال على ضفاف النهر (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (١١٨)
حفل موسيقى راقص (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (١١٩)
أحد الأمراء جالس فى تراس (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (١٢٠)
سيدات يؤدين رقصة (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (١٢١)
قارب الحب . (المتحف الوطنى 63.793) .	لوحة رقم (١٢٢)
حفل موسيقى راقص (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (١٢٣)
حفل موسيقى راقص (مجموعة خاصة) التفاصيل أ، ب، تنشر لأول مرة .	لوحة رقم (١٢٤)
حفل موسيقى راقص (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .	لوحة رقم (١٢٥)
سيدتان تشمان الورد (مجموعة خاصة بهارات خان يهوانى)	لوحة رقم (١٢٦)
سيدتان تلعبان بالألعاب النارية (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .	لوحة رقم (١٢٧)
أمير ومحبوته يرقصان (المتحف الوطنى) التفاصيل أ تنشر لأول مرة .	لوحة رقم (١٢٨)
رضا وكرشنا يتبادلان الحب (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (١٢٩)
حبيبان يجلسان فى تراس (مجموعة خاصة بهارات كالأبهوانى) .	لوحة رقم (١٣٠)
سيدة مستلقية على سرير بجوارها خادمتها وأمامها حبيبها (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (١٣١)
سيدات يوصلن سيدة لحبيبها المستلقى على السرير (المتحف الوطنى)	لوحة رقم (١٣٢)
منظر صيد نسائى (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (١٣٣)
منظر صيد داخل خيمة . (المتحف الوطنى) .	لوحة رقم (١٣٤)
منظر صيد نمور. (مجموعة خاصة) التفاصيل أ، ب تنشر لأول مرة .	

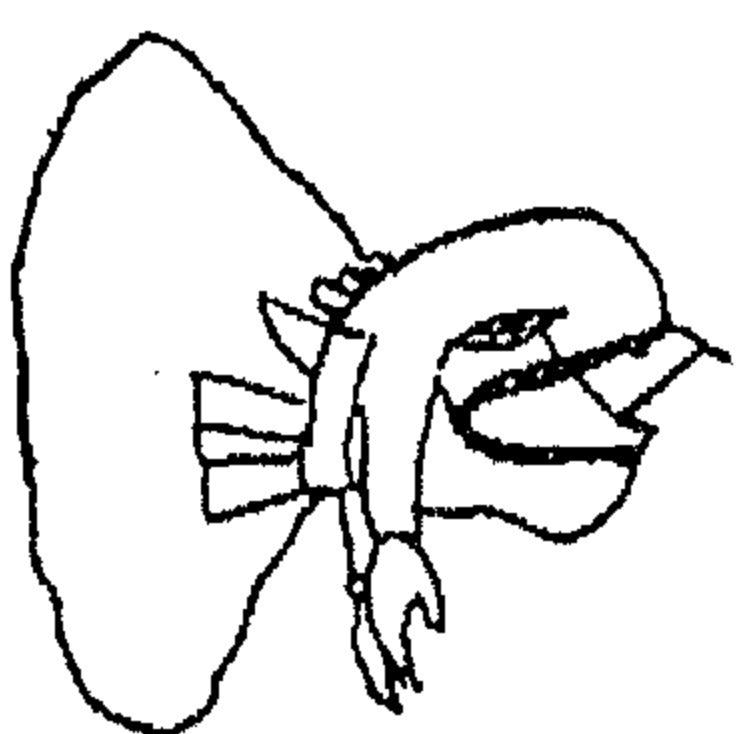
منظر صيد غزلان (مجموعة خاصة) .	لوحة رقم (١٣٥)
إطار نباتى (متحف متروبوليتان للفن نيويورك) .	لوحة رقم (١٣٦)
إطار صور آدمية وحيوانية وخرافية معرض آرثر إم ساكلر ، متحف سامبسون ، واشنطن) .	لوحة رقم (١٣٧)
إطار صور آدمية وحيوانية وخرافية (متحف جيمت باريس)	لوحة رقم (١٣٨)
إطار صور آدمية فى مناظر مختلفة وخدم (متحف الفنون الدقيقة ، بوسطن) .	لوحة رقم (١٣٩)
إطار يشتمل على بيئة صحراوية تجمع بين صور آدمية وحيوانية (متحف الدولة ببرلين) (مكتبة شستريتي ، لندن)	لوحة رقم (١٤٠)
كتابات (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٤١)
كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٤٢)
كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٤٣)
كتابات حولها إطار نباتى وطيور (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٤٤)
كتابات على إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٤٥)
كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٤٦)
كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٤٧)
كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٤٨)
كتابات داخل خراطيش مزخرفة الحواف (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٤٩)
كتابات على أرضية نباتية وحيوانية (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٥٠)
كتابات داخل خراطيش فستونية الحواف (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٥١)
كتابات داخل خراطيش فستونية الحواف (متحف الدولة ببرلين) .	لوحة رقم (١٥٢)
نص كتابى داخل إطار وعلى الإطار الخارجى تصاوير لفنانين ومجلدين أثناء العمل (معرض الفن الحر ، واشنطن) (تنشر لأول مرة التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ، و)	لوحة رقم (١٥٣)

أولاً: الأشكال

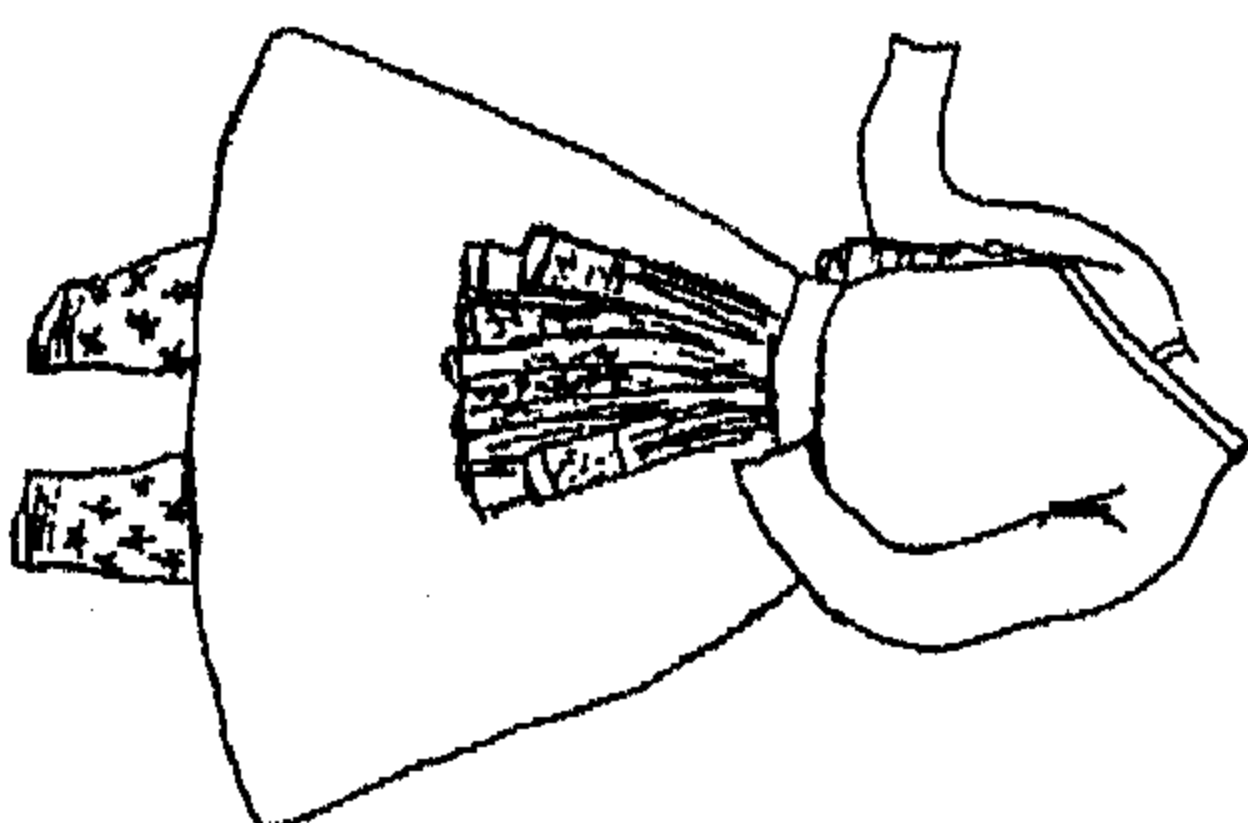
نماذج من ملابس الأباطرة والأمراء



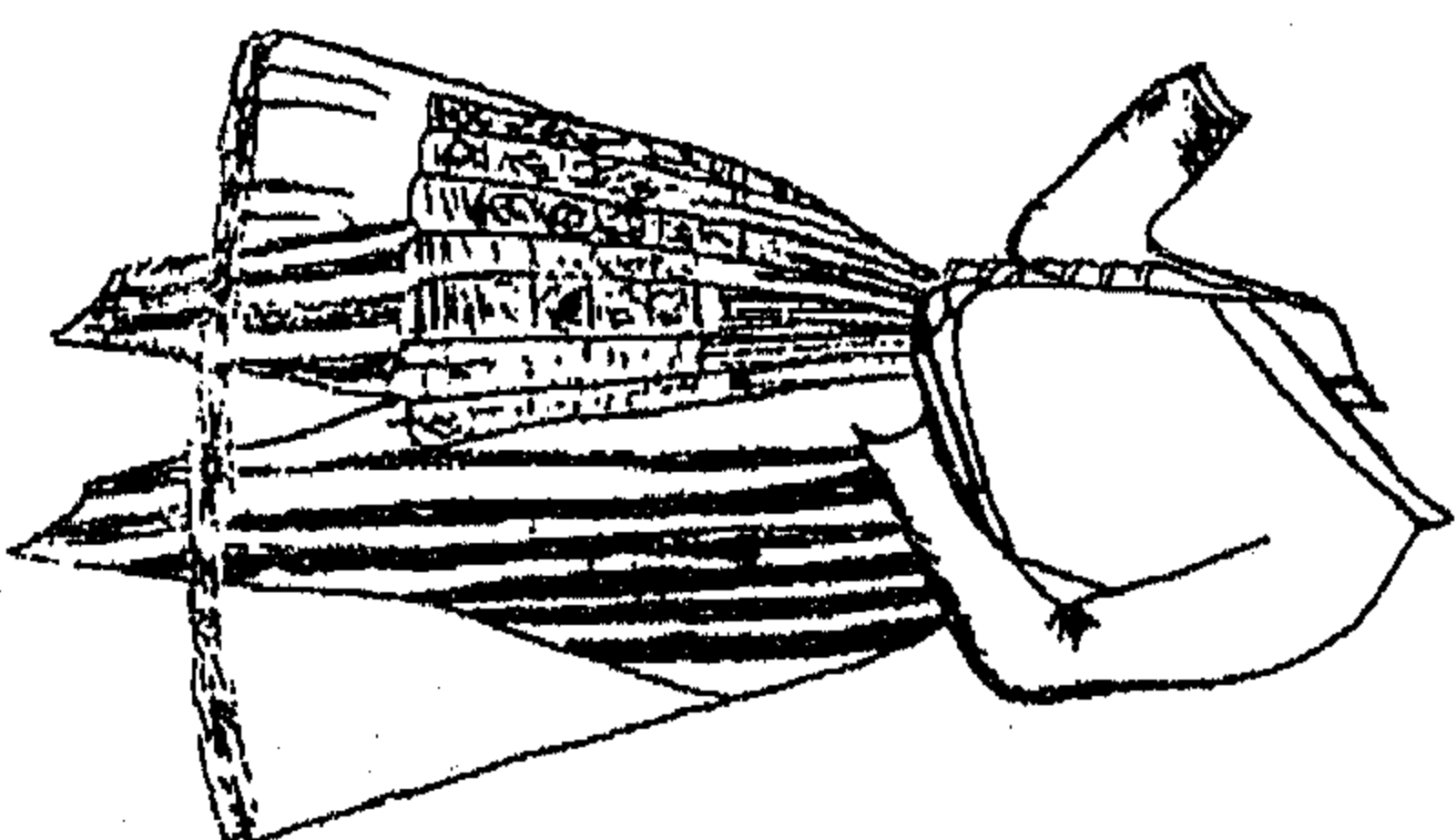
شكل رقم (٤)



شكل رقم (٥)



شكل رقم (٢)

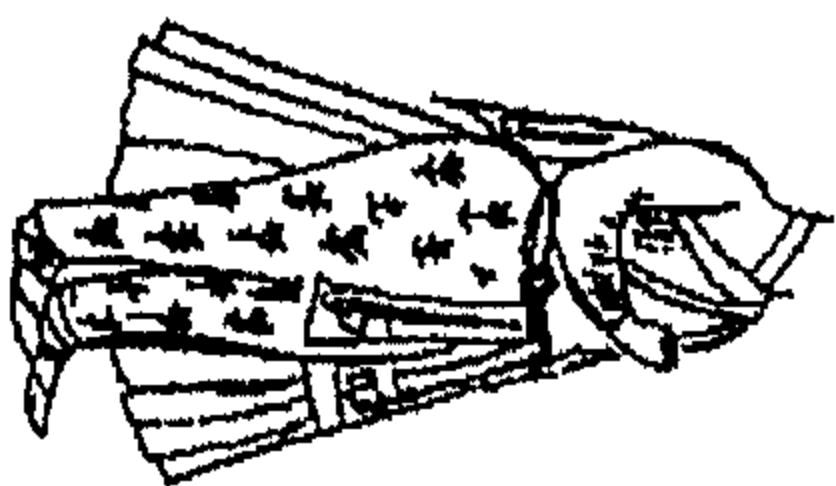


شكل رقم (١)



شكل رقم (٣)

تابع نماذج من ملابس الأباطرة والأمراء



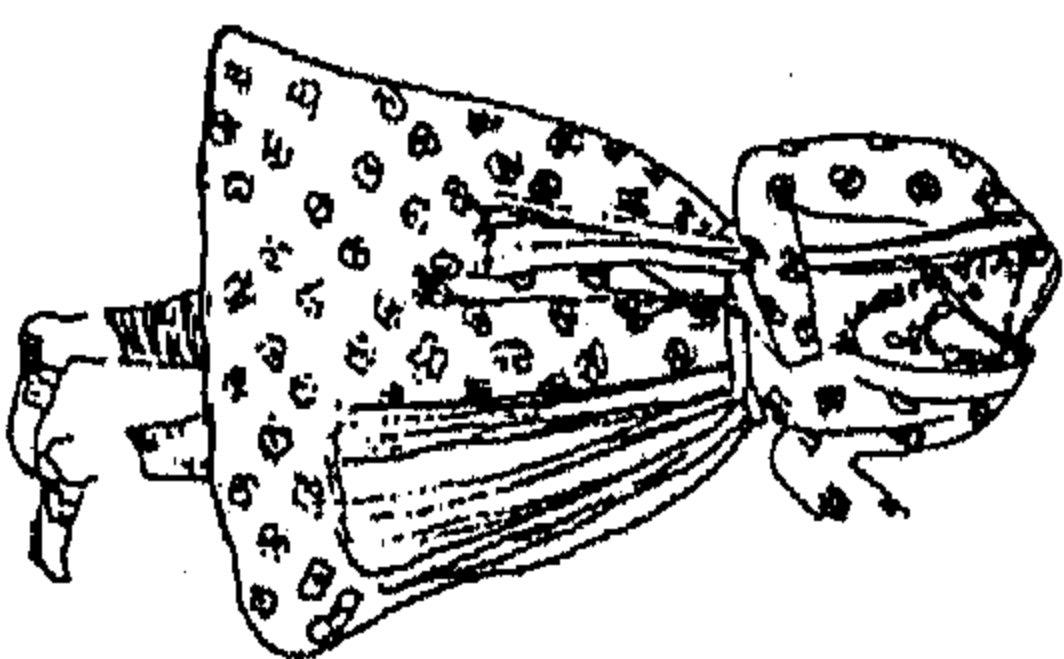
شكل رقم (١١)



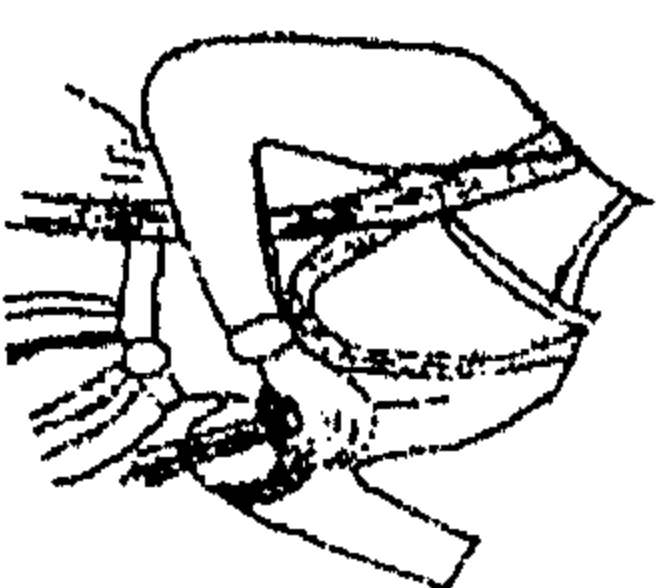
شكل رقم (٩)



شكل رقم (٦)



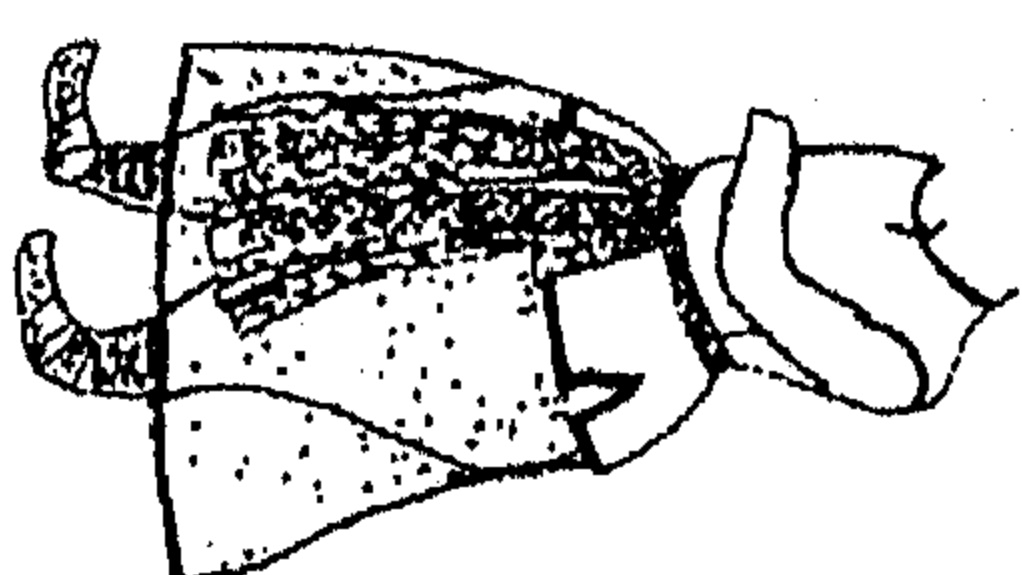
شكل رقم (٧)



شكل رقم (١٢)

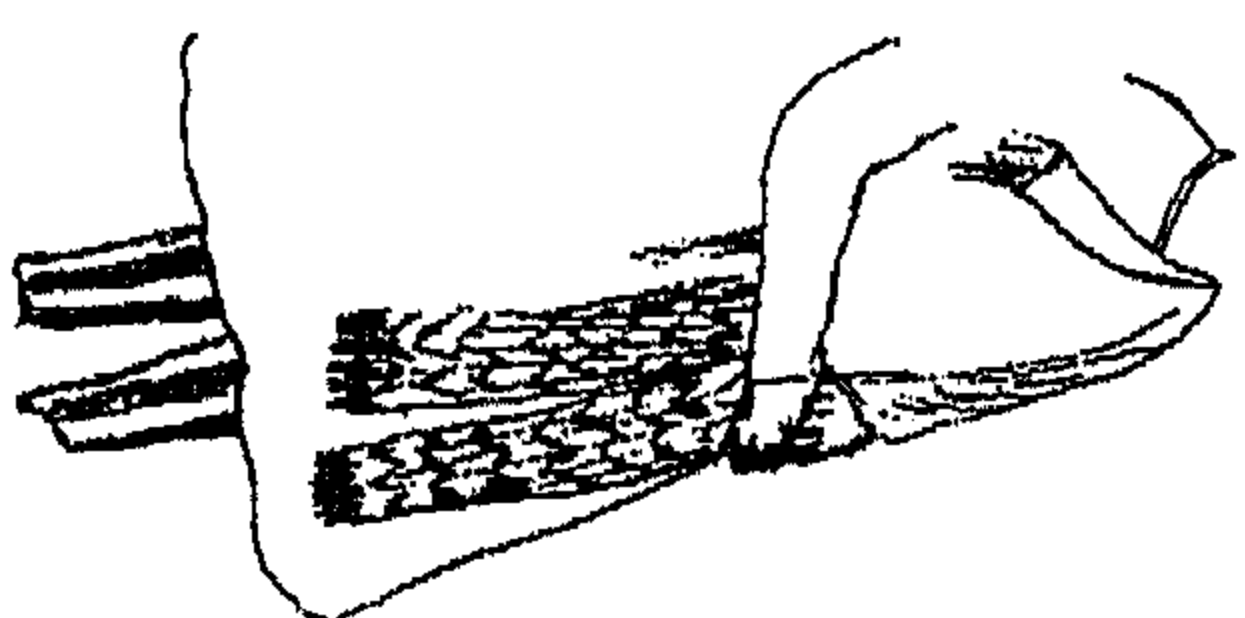


شكل رقم (١٠)

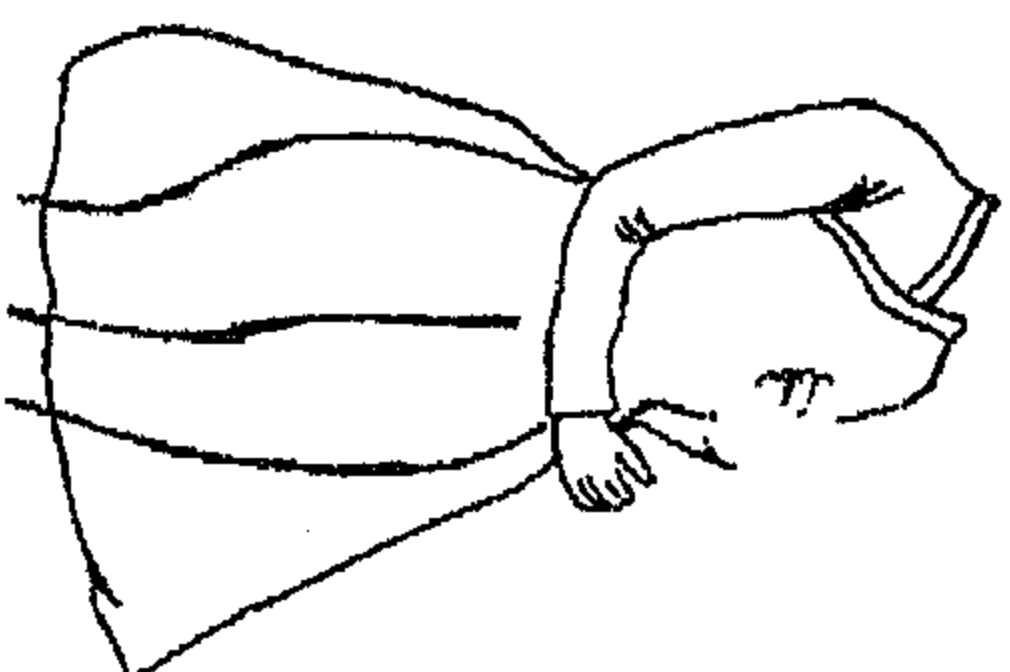


شكل رقم (٨)

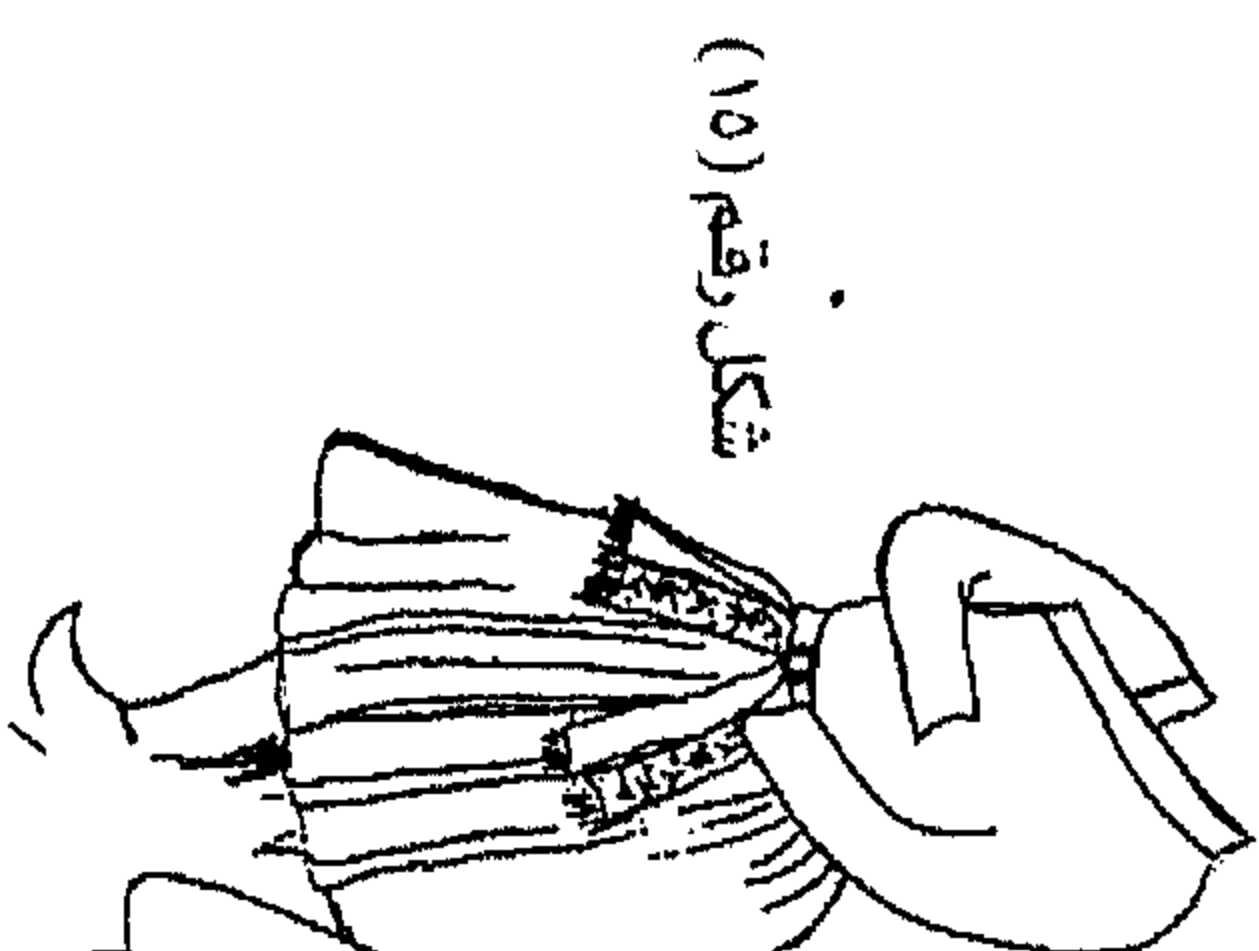
ملائيس التبلاد والفرسان وكبار رجال التبلاد



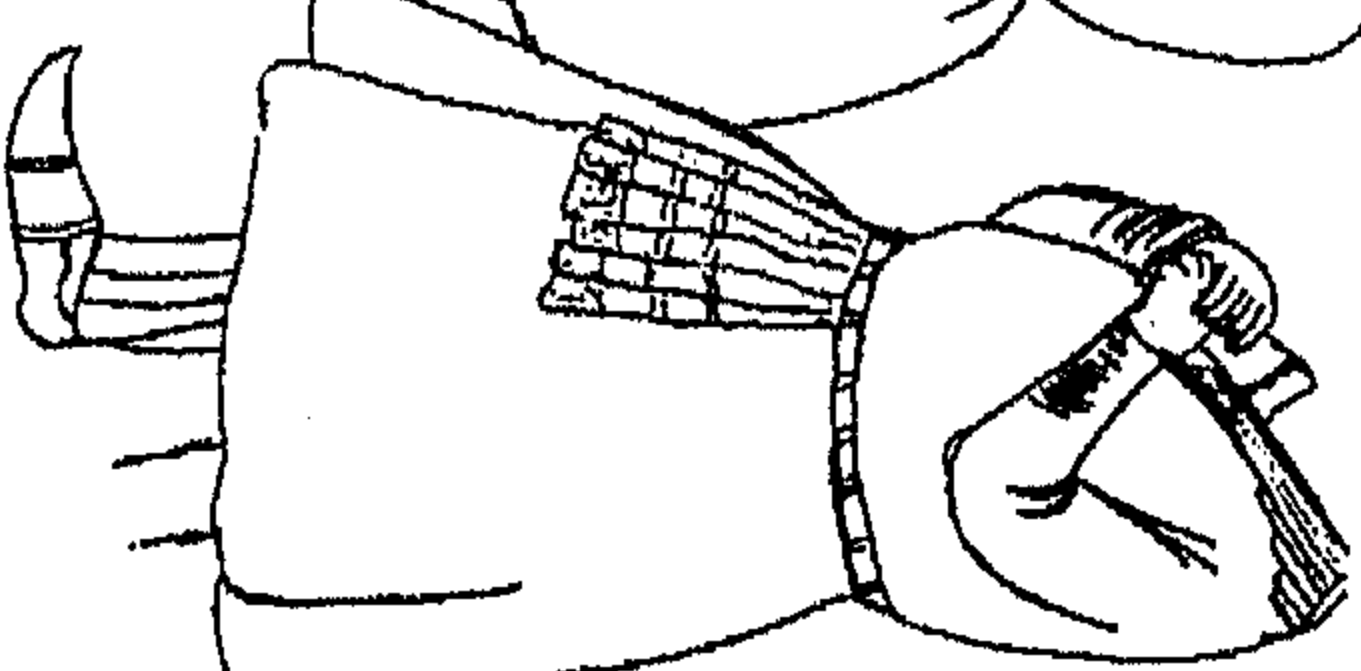
شكل رقم (١١)



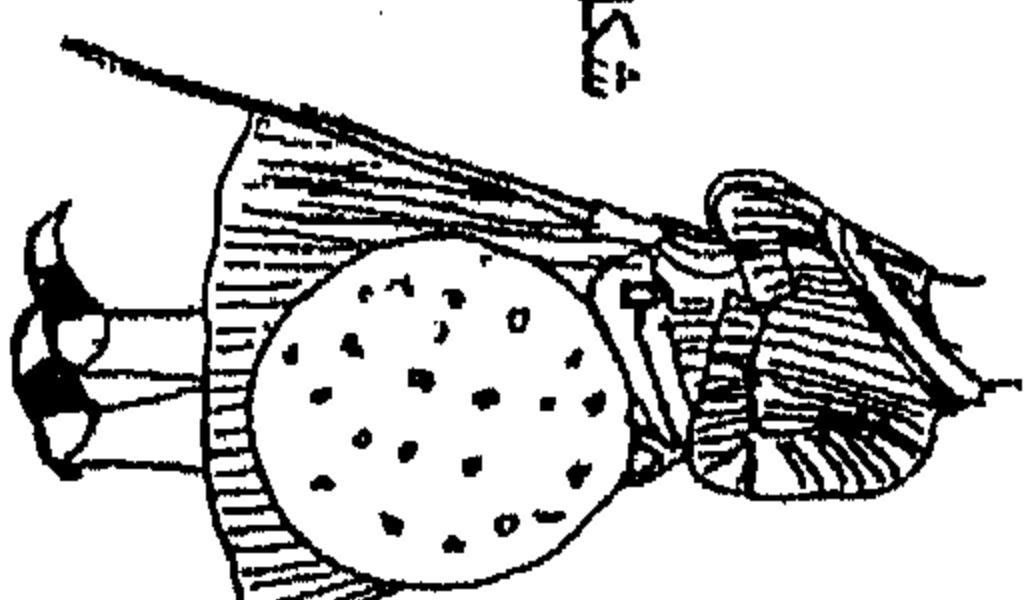
شكل رقم (١٨)



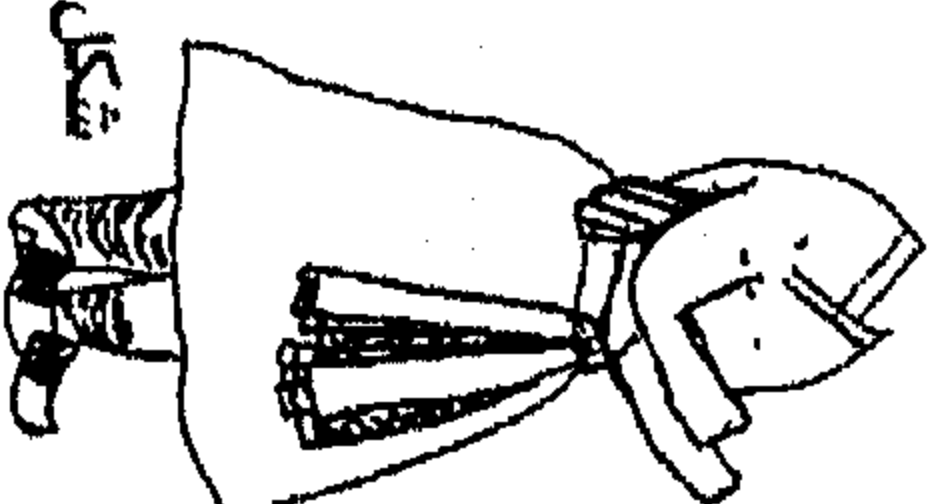
شكل رقم (١٥)



شكل رقم (١٤)

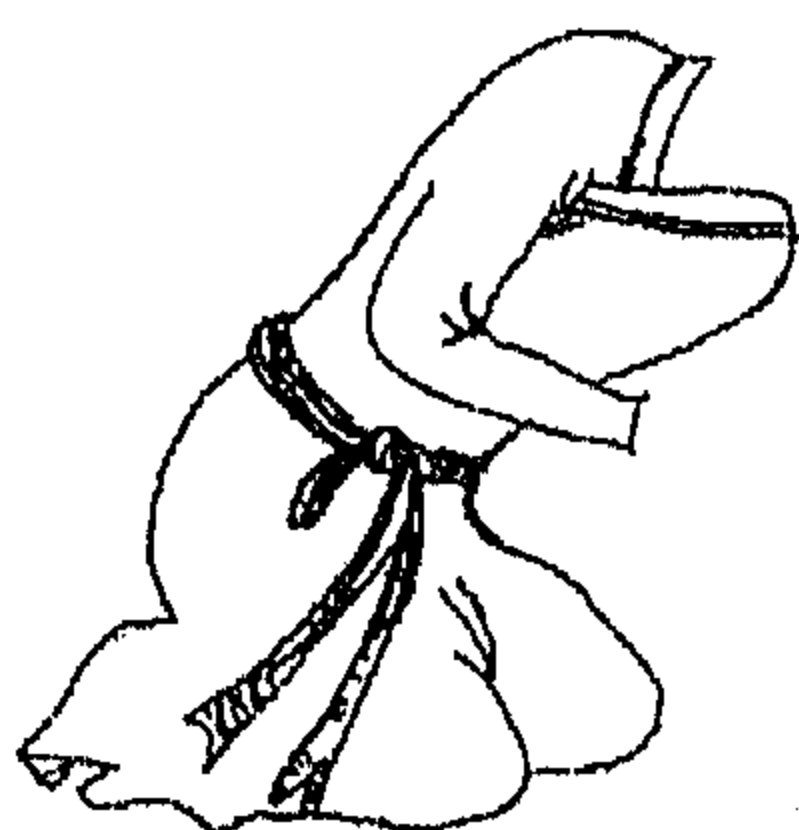


شكل رقم (١٣)



شكل رقم (١٧)

ملابس المصوريين والخطاطين



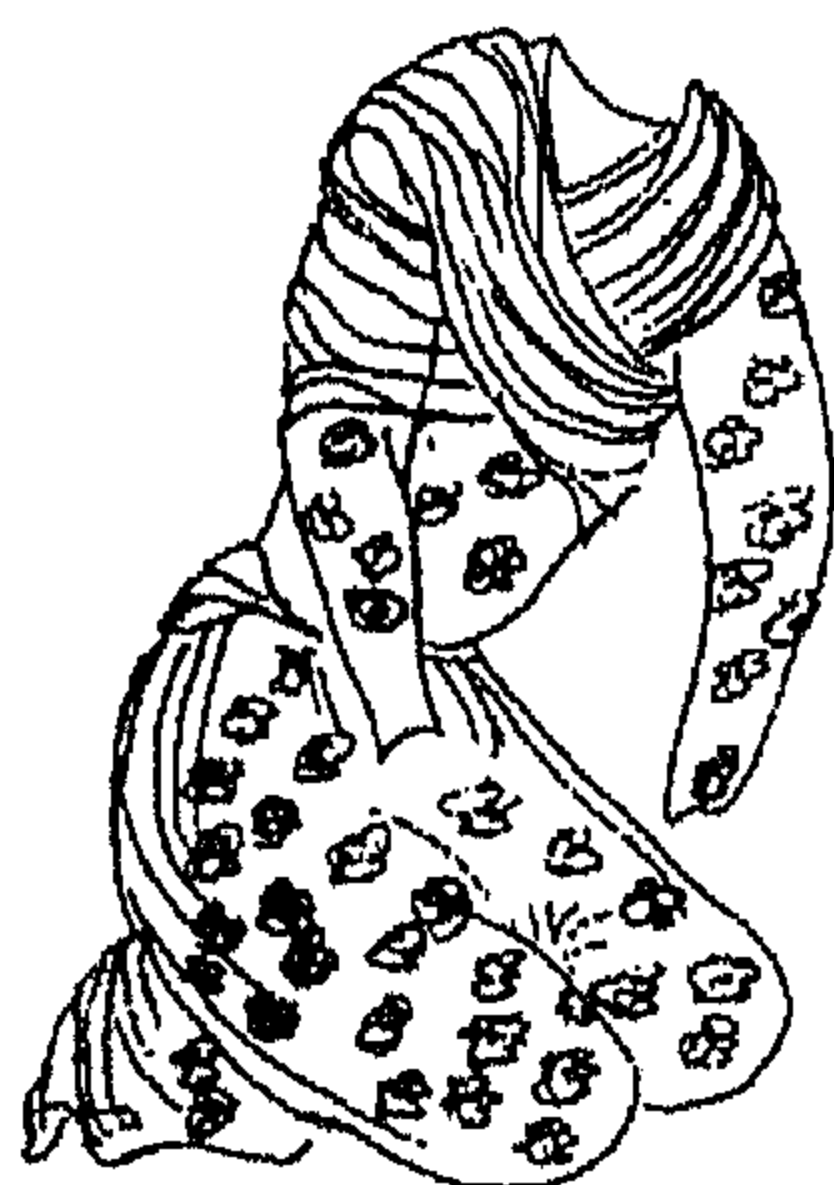
شكل (٢١)



شكل (٢٠)



شكل (١٩)



شكل (٢٣)



شكل (٢٢)

نماذج من ملابس الدراويش والزهاد والنسك



شكل رقم (٢٤)



شكل رقم (٢٥)



شكل رقم (٢٧)



شكل رقم (٢٦)



شكل رقم (٢٨)

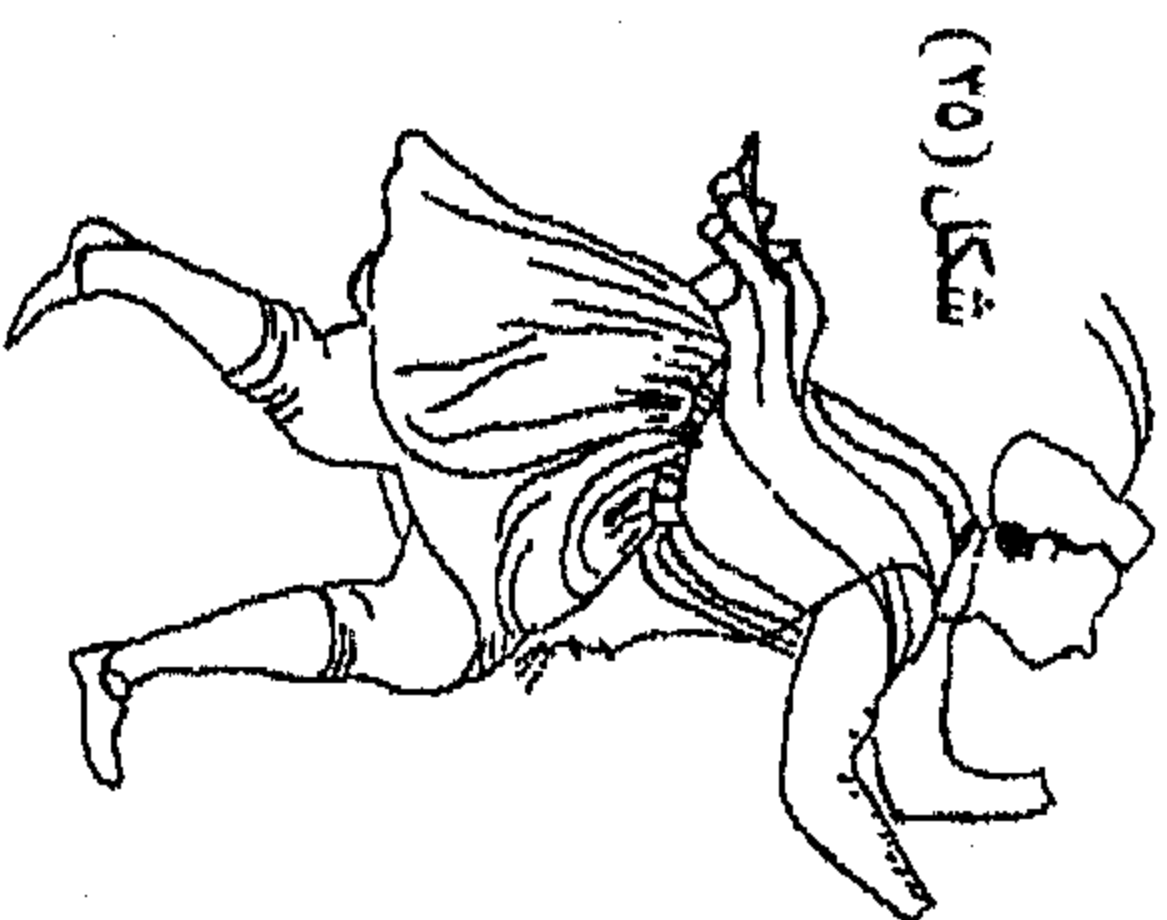


شكل رقم (٢٠)



شكل رقم (٢٩)

نماذج من ملابس الخدم



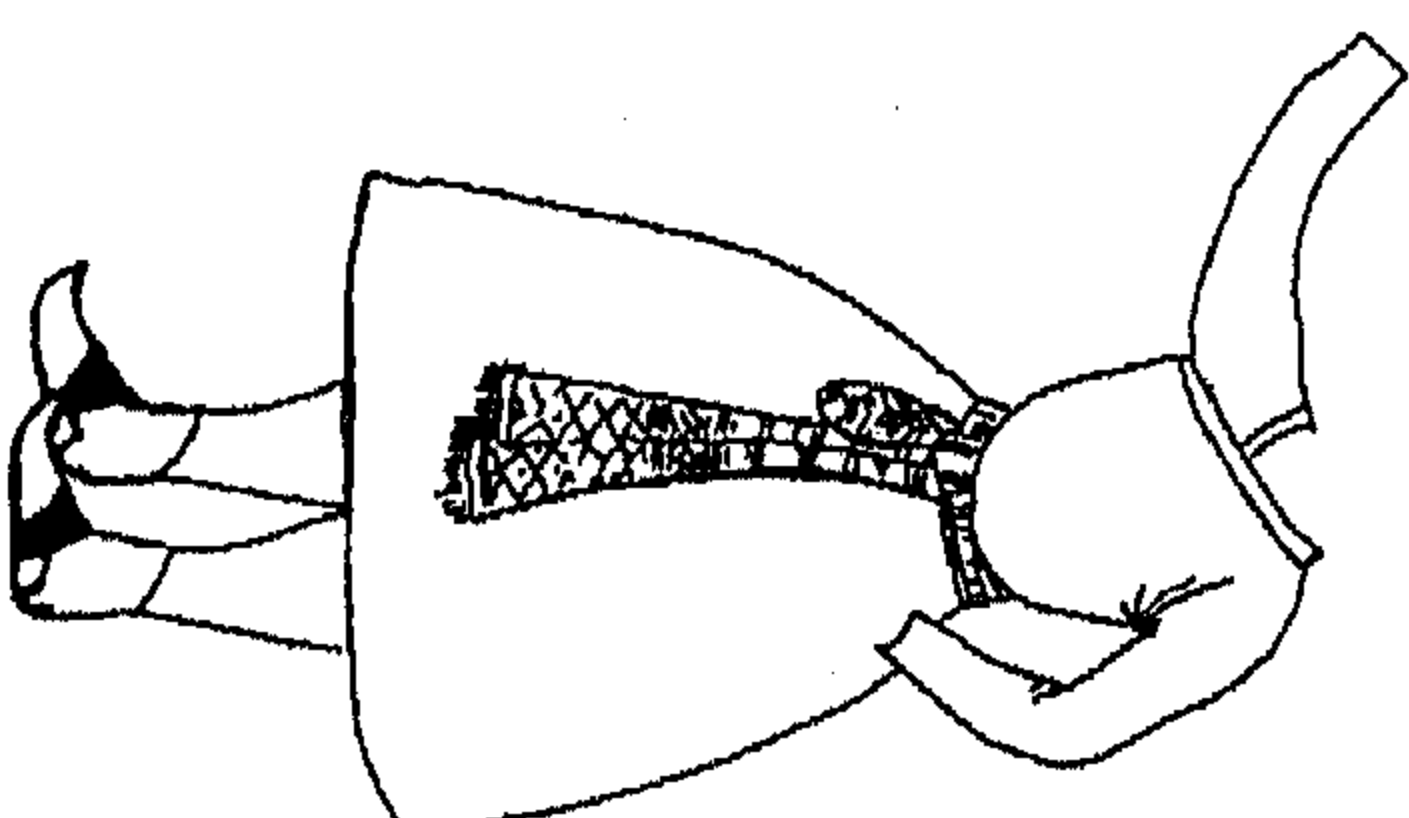
شكل (٢٥)



شكل (٢٤)



شكل (٢٢)



شكل (٢١)



شكل (٢٦)



شكل (٢٣)

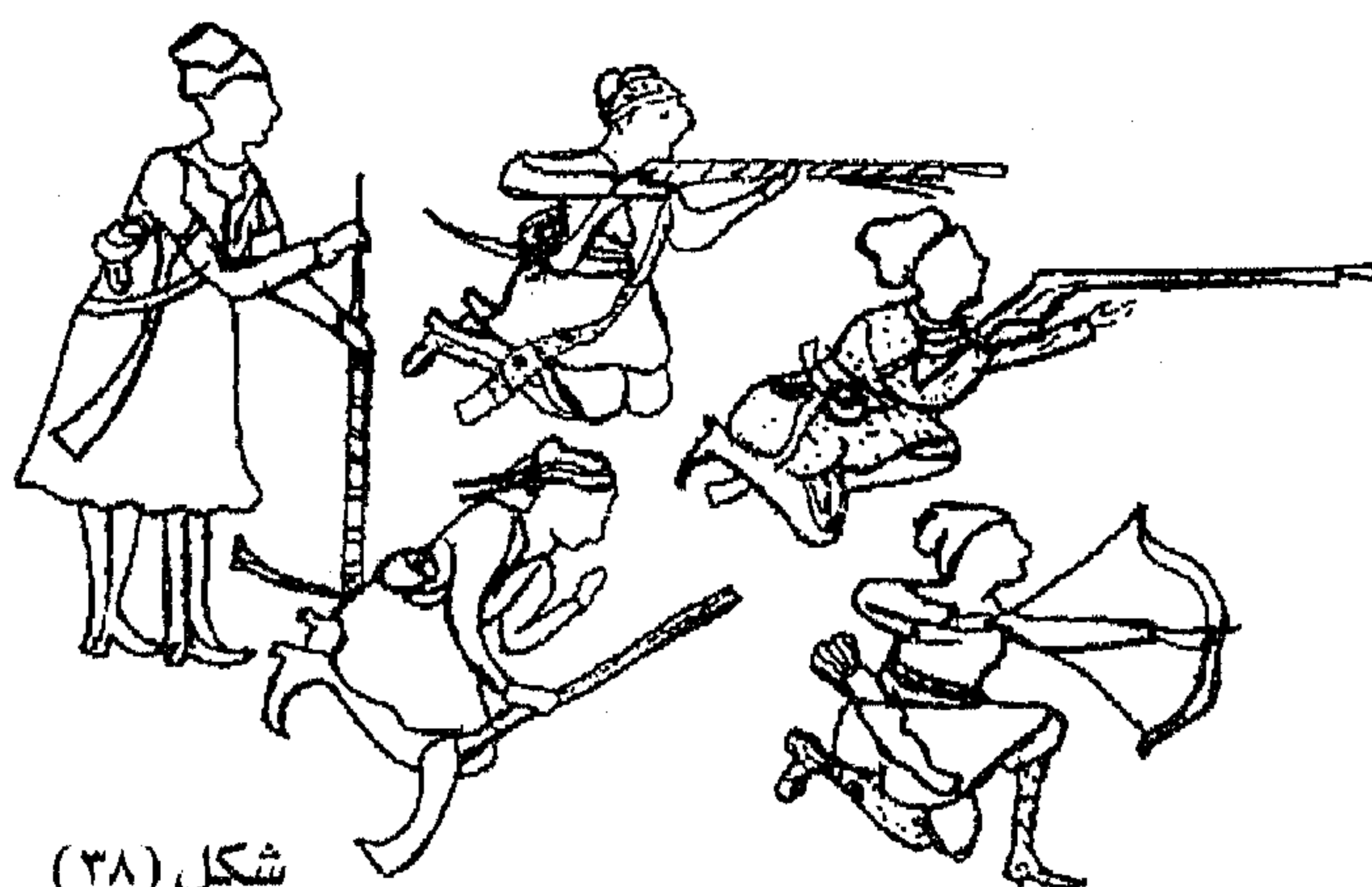
نماذج من ملابس وأسلحة الحرب

شكل (٣٧)



نماذج من ملابس وأدوات صيد نسائية

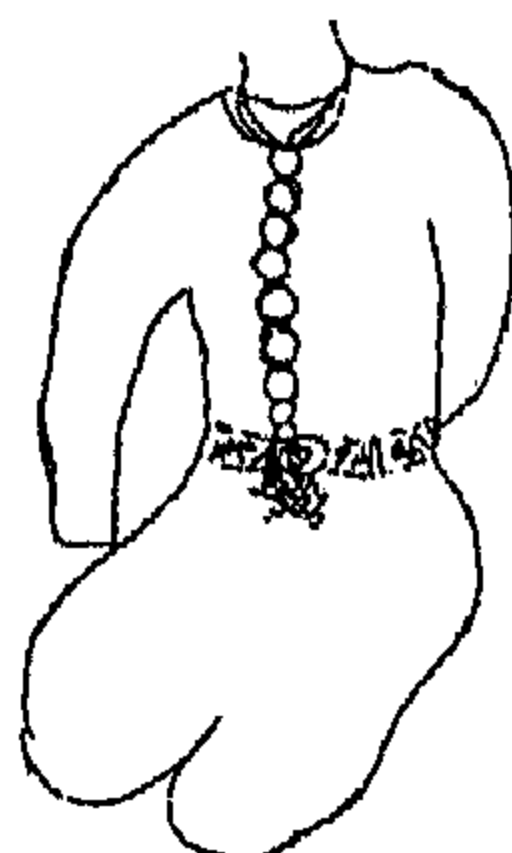
شكل (٣٨)



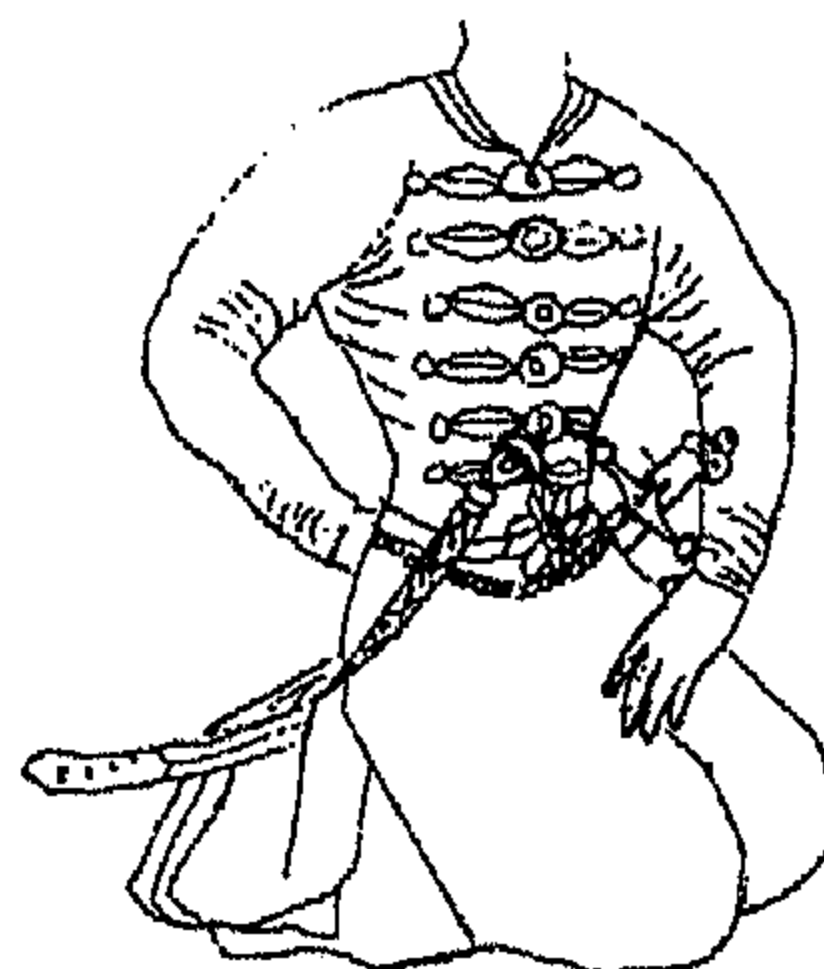
ملابس الشاه عباس ورجال بلاطه



شكل رقم (٤١)



شكل رقم (٤٠)

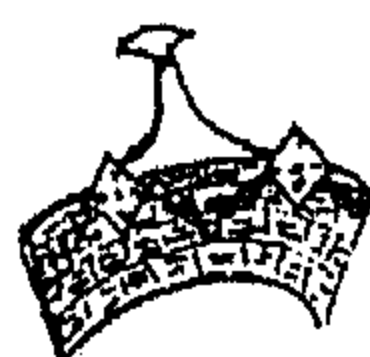


شكل رقم (٣٩)

نماذج من عمامات الشاه عباس ورجال بلاطه



شكل رقم (٤٤)



شكل رقم (٤٣)



شكل رقم (٤٢)



شكل رقم (٤٧)



شكل رقم (٤٦)



شكل رقم (٤٥)

نماذج من الأزياء الأوروبية



شكل رقم (٥٠)



شكل رقم (٤٩)



شكل رقم (٤٨)

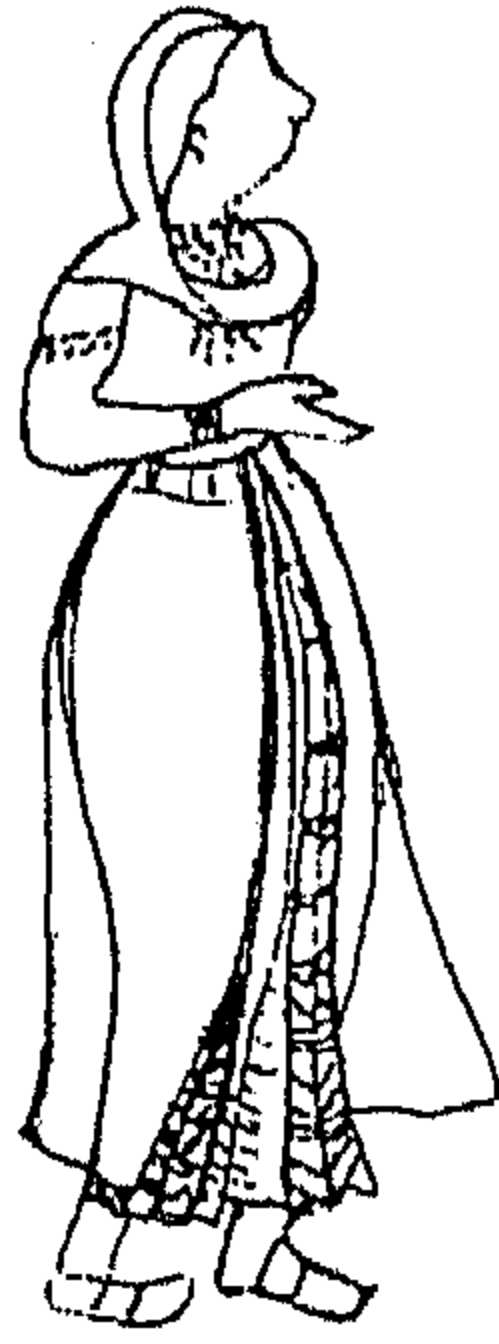


شكل رقم (٥٢)



شكل رقم (٥١)

نماذج من الملابس النسائية



شكل رقم (٥٥)



شكل رقم (٥٤)



شكل رقم (٥٣)



شكل رقم (٥٨)



شكل رقم (٥٧)

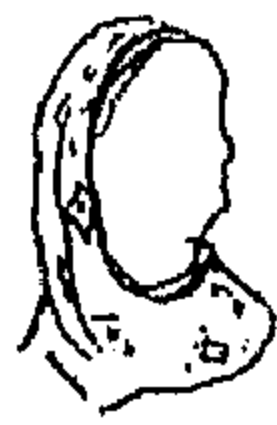


شكل رقم (٥٦)

نماذج من أغطية الرأس النسائية



شكل رقم (٦٣)



شكل رقم (٦٢)



شكل رقم (٦١)



شكل رقم (٦٠)



شكل رقم (٥٩)



شكل (٦٧)



شكل (٦٦)



شكل (٦٥)



شكل (٦٤)



شكل (٦٩)



شكل (٦٨)

نماذج من أغطية الرأس الرجالي



شكل رقم (٧٢)



شكل رقم (٧١)



شكل رقم (٧٠)



شكل رقم (٧٥)



شكل رقم (٧٤)



شكل رقم (٧٣)



شكل رقم (٧٧)



شكل رقم (٧٦)



شكل رقم (٨٠)



شكل رقم (٧٩)



شكل رقم (٧٨)

تابع نماذج من أغطية الرأس الرجالي



شكل رقم (٨٤)



شكل رقم (٨٣)



شكل رقم (٨٢)



شكل رقم (٨١)



شكل رقم (٨٨)



شكل رقم (٨٧)



شكل رقم (٨٦)



شكل رقم (٨٥)



شكل رقم (٩٢)



شكل رقم (٩١)



شكل رقم (٩٠)



شكل رقم (٨٩)



شكل رقم (٩٥)



شكل رقم (٩٤)



شكل رقم (٩٣)



شكل رقم (٩٨)



شكل رقم (٩٧)



شكل رقم (٩٦)

نماذج من أدوات زينة الأباطرة والأمراء



شكل رقم (١٠١)



شكل رقم (١٠٠)



شكل رقم (٩٩)



شكل رقم (١٠٥)



شكل رقم (١٠٤)



شكل رقم (١٠٣)



شكل رقم (١٠٢)



شكل رقم (١٠٩)



شكل رقم (١٠٨)



شكل رقم (١٠٧)



شكل رقم (١٠٦)



شكل رقم (١١٢)

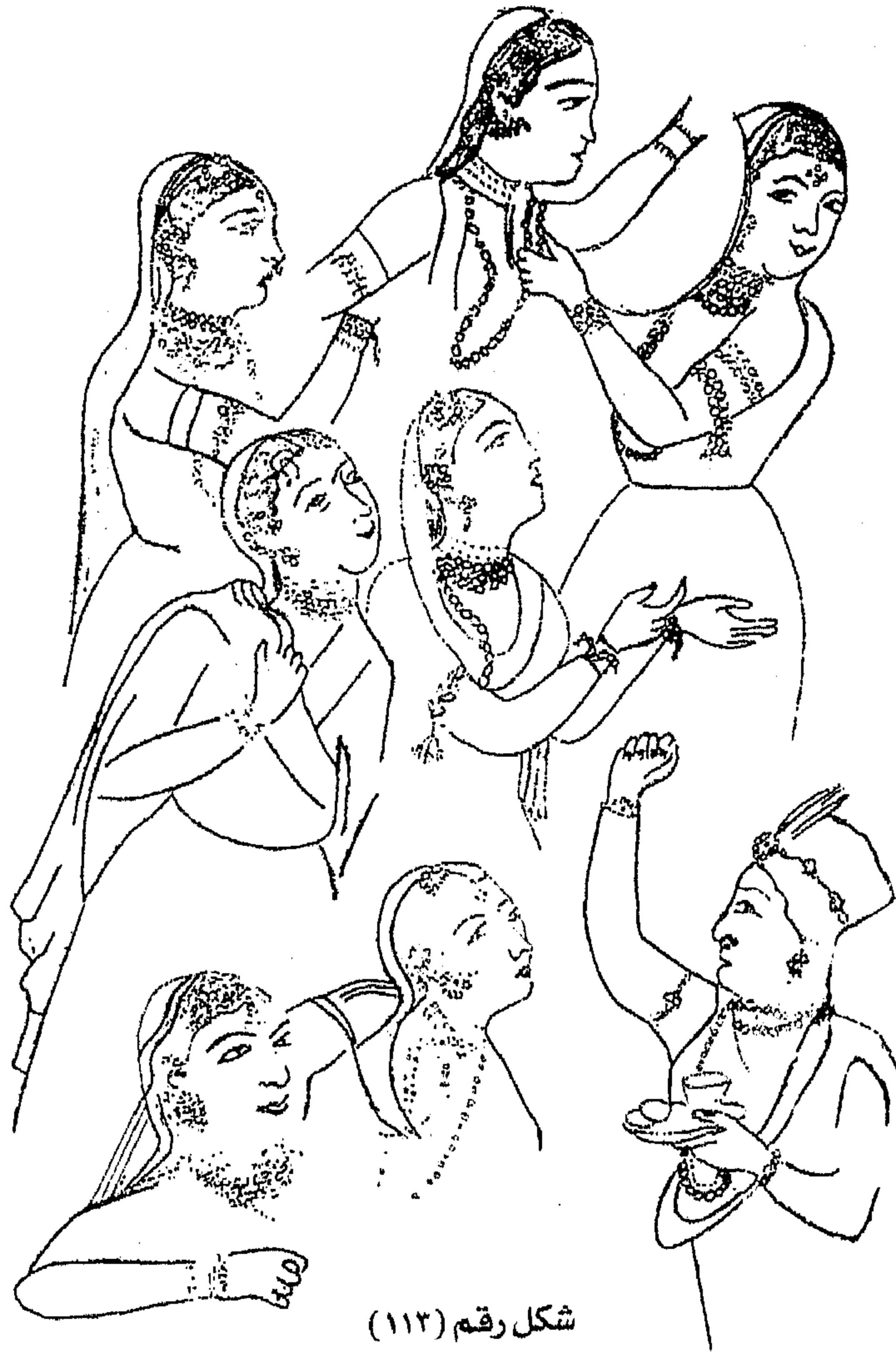


شكل رقم (١١١)



شكل رقم (١١٠)

نماذج من الحلى النسائية



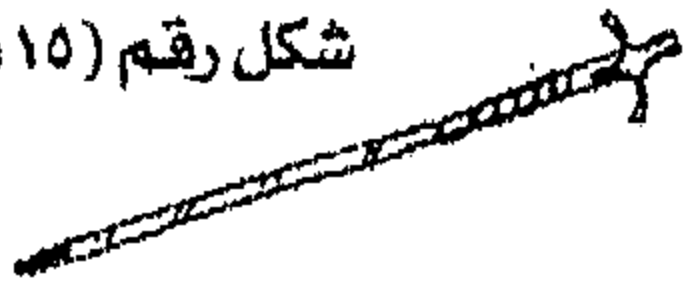
شكل رقم (١١٣)

نماذج من الأسلحة

شكل رقم (١١٧)



شكل رقم (١١٥)



شكل رقم (١١٤)



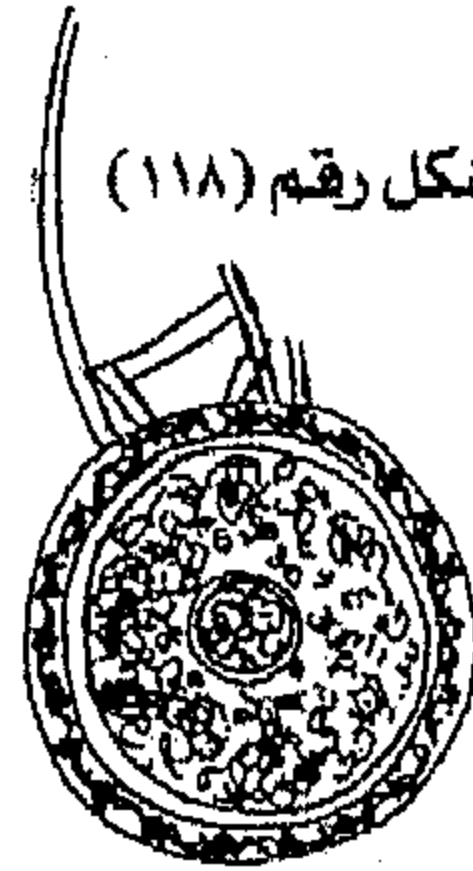
شكل رقم (١١٦)



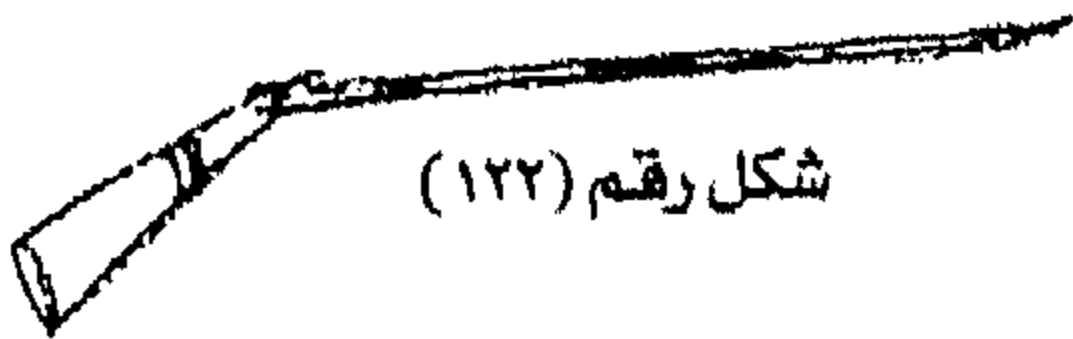
شكل رقم (١١٩)



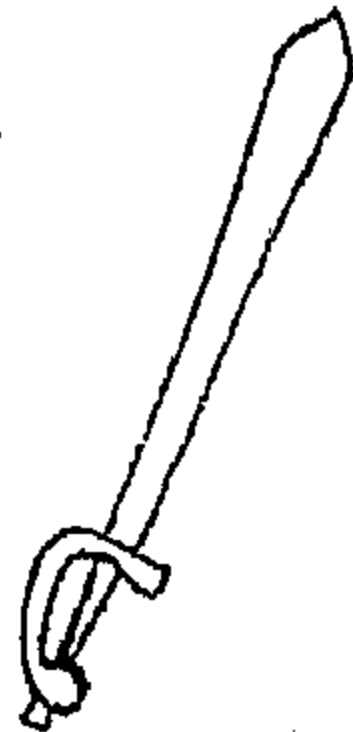
شكل رقم (١١٨)



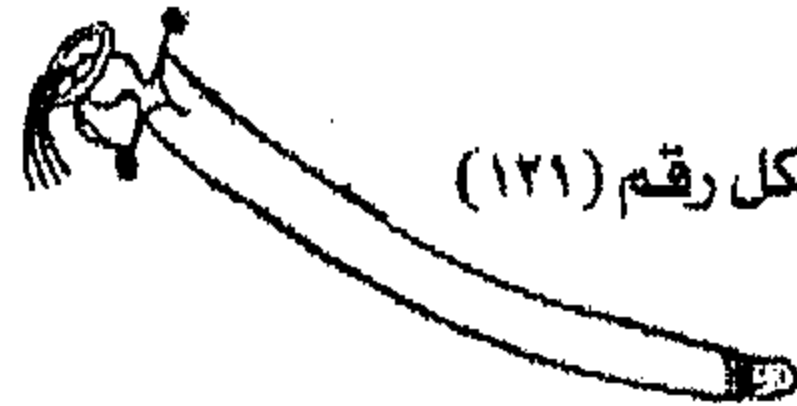
شكل رقم (١٢٢)



شكل رقم (١٢٠)



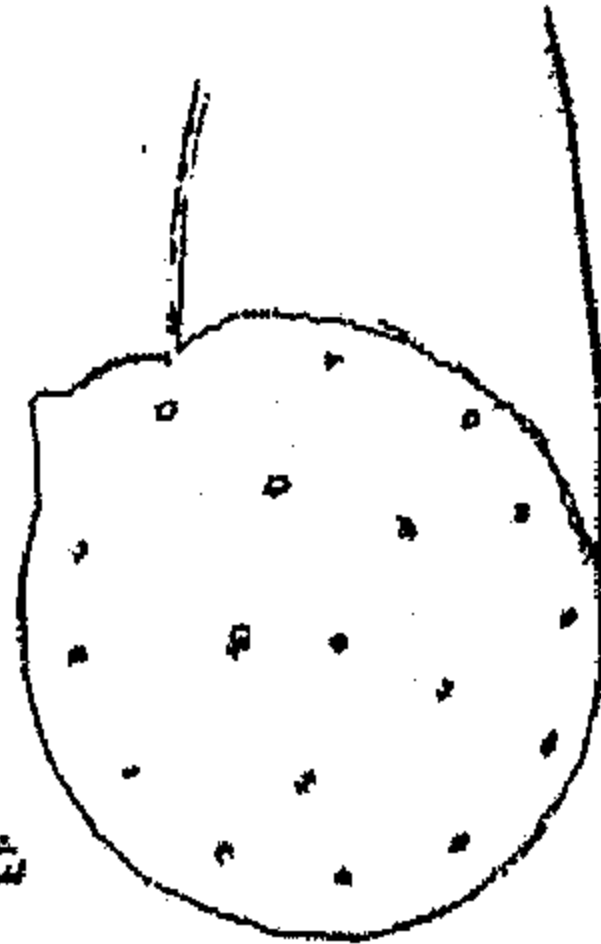
شكل رقم (١٢١)



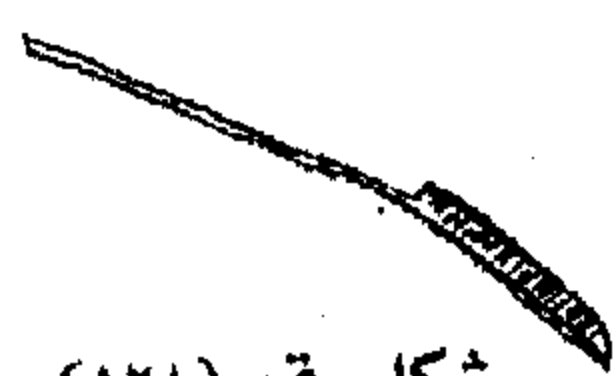
شكل رقم (١٢٤)



شكل رقم (١٢٣)



نماذج من أدوات الصيد



شكل رقم (١٢٨)



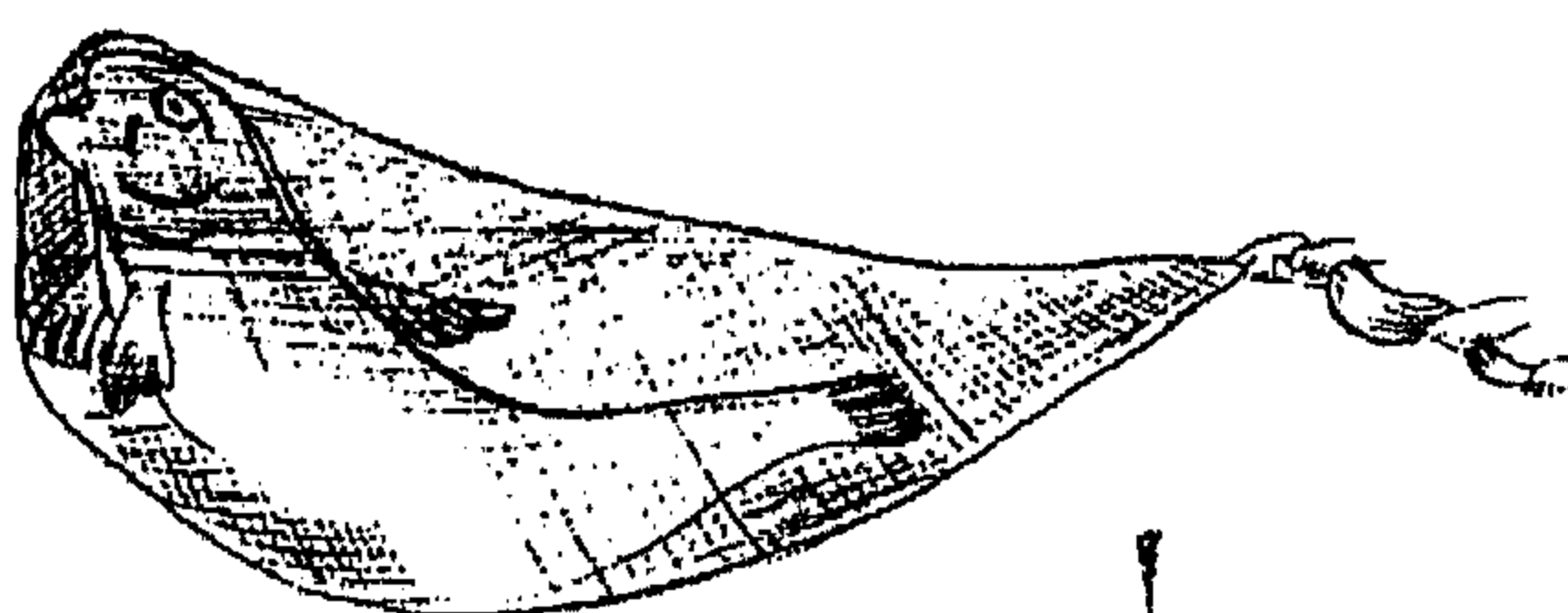
شكل رقم (١٢٧)



شكل رقم (١٢٦)



شكل رقم (١٢٥)



شكل رقم (١٢٩)



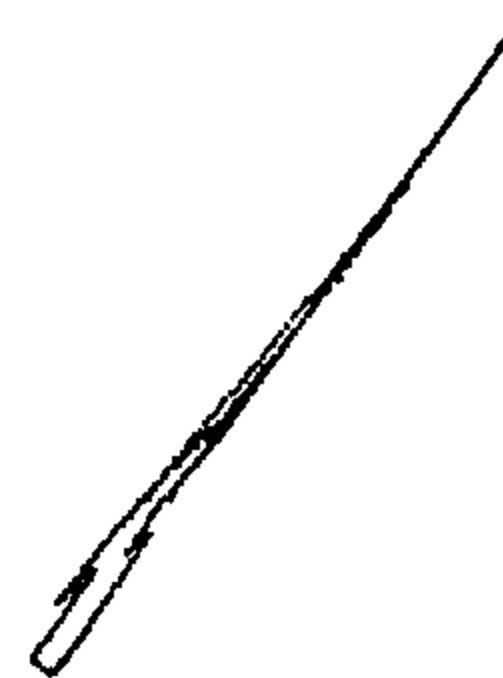
شكل رقم (١٢٤)



شكل رقم (١٢٣)



شكل رقم (١٢٢)

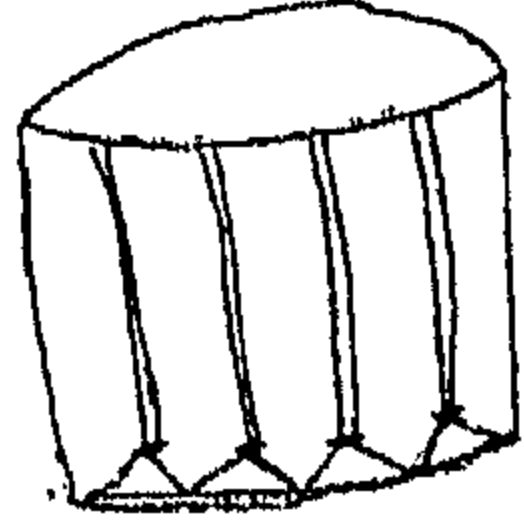


شكل رقم (١٣٠)



شكل رقم (١٣١)

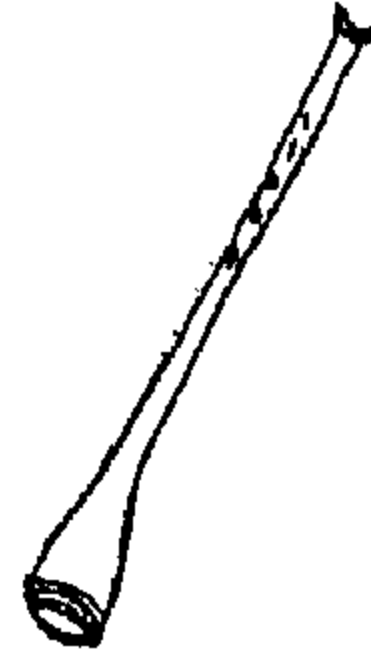
نماذج من الأدوات الموسيقية



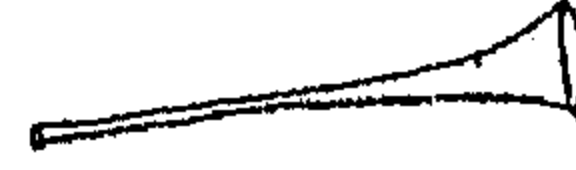
شكل رقم (١٣٨)



شكل رقم (١٣٧)



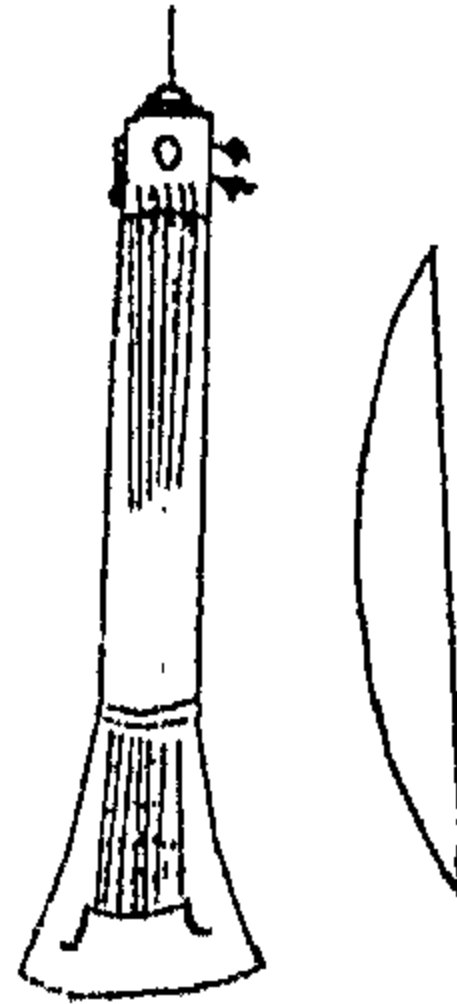
شكل رقم (١٣٦)



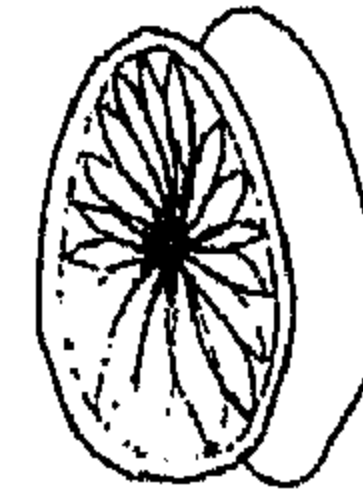
شكل رقم (١٣٥)



شكل رقم (١٤١)



شكل رقم (١٤٠)

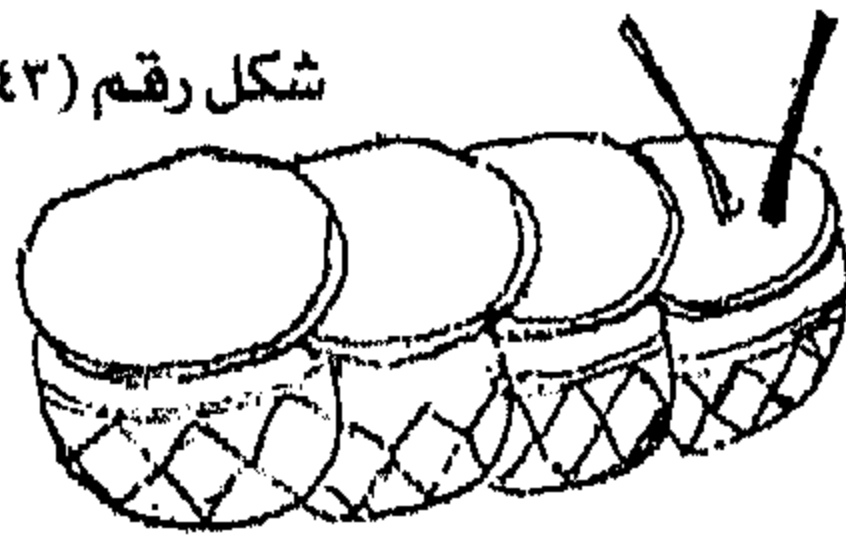


شكل رقم (١٣٩)

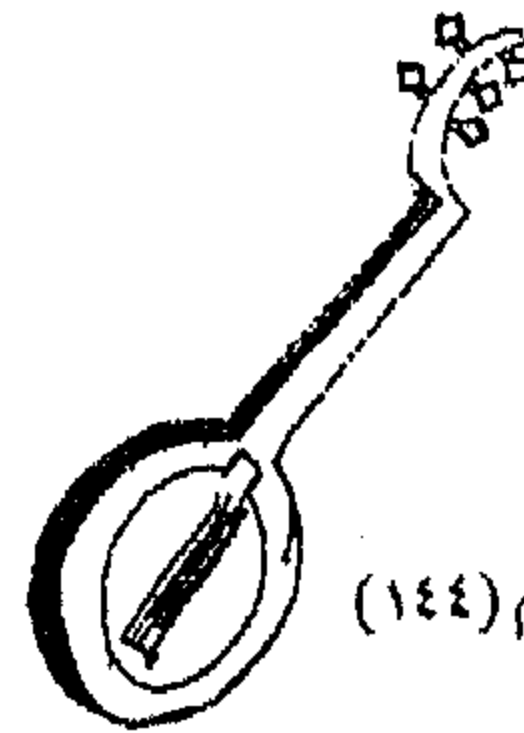


شكل رقم (١٤٢)

شكل رقم (١٤٣)

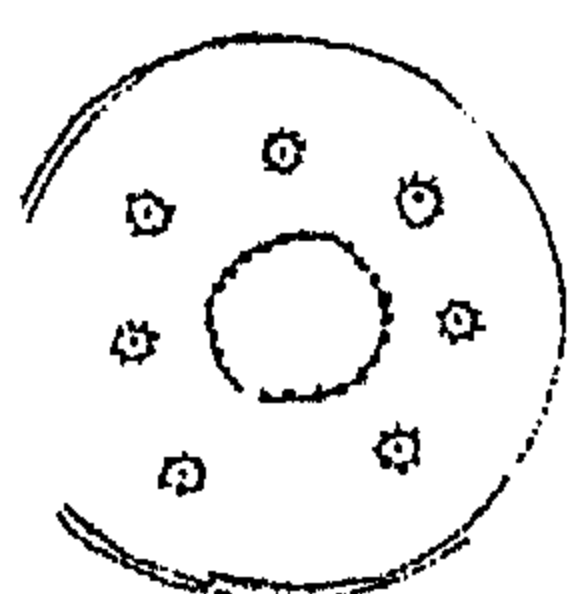


شكل رقم (١٤٥)

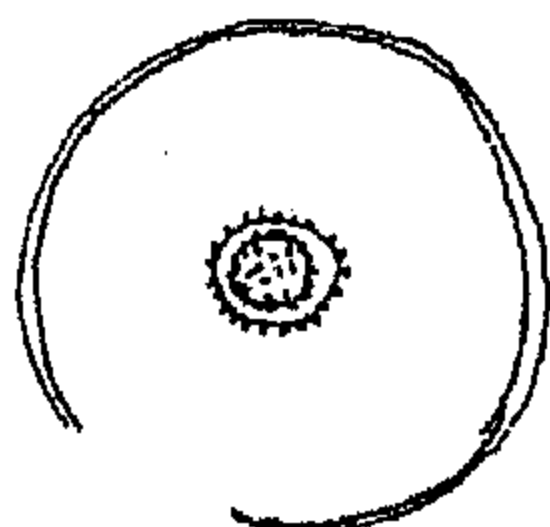


شكل رقم (١٤٤)

تابع نماذج من الأدوات الموسيقية



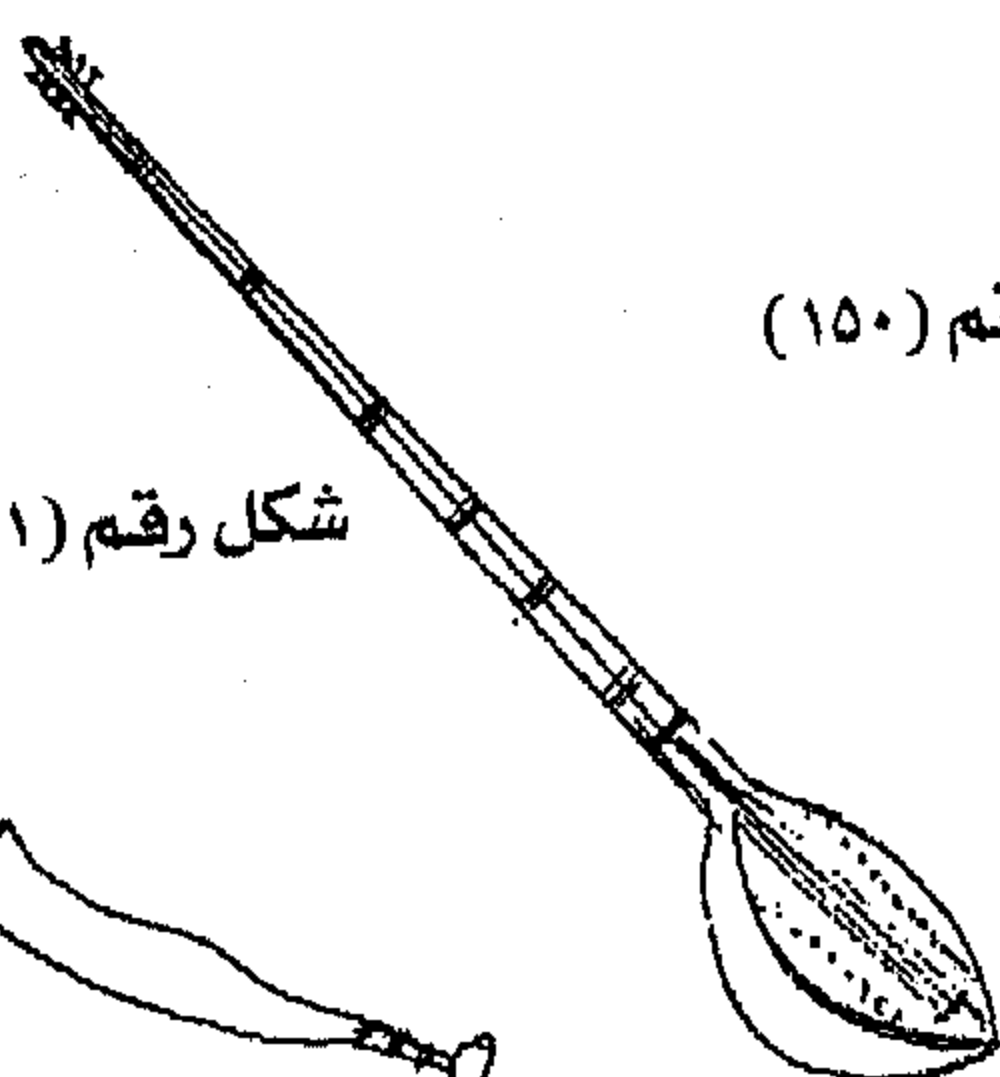
شكل رقم (١٤٨)



شكل رقم (١٤٧)

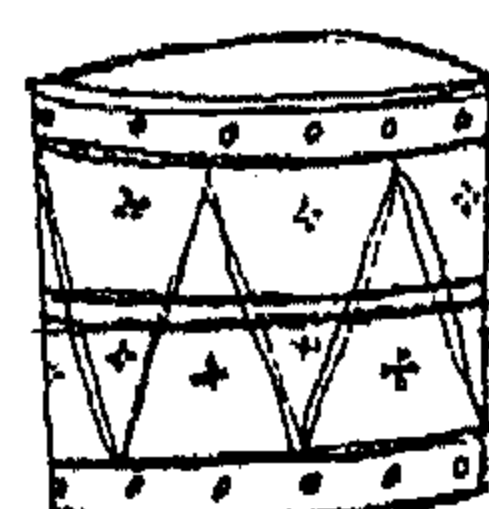
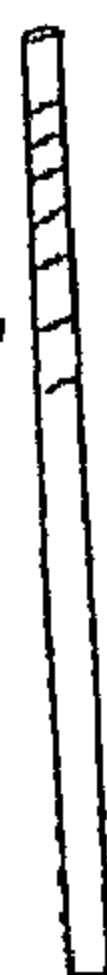


شكل رقم (١٤٦)

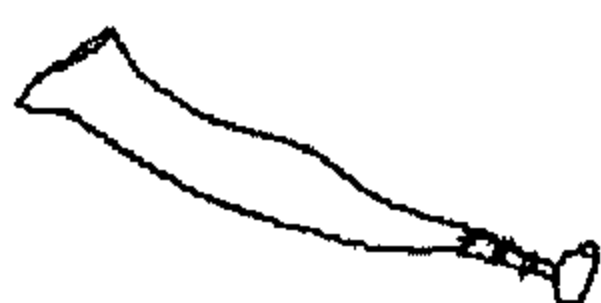


شكل رقم (١٥١)

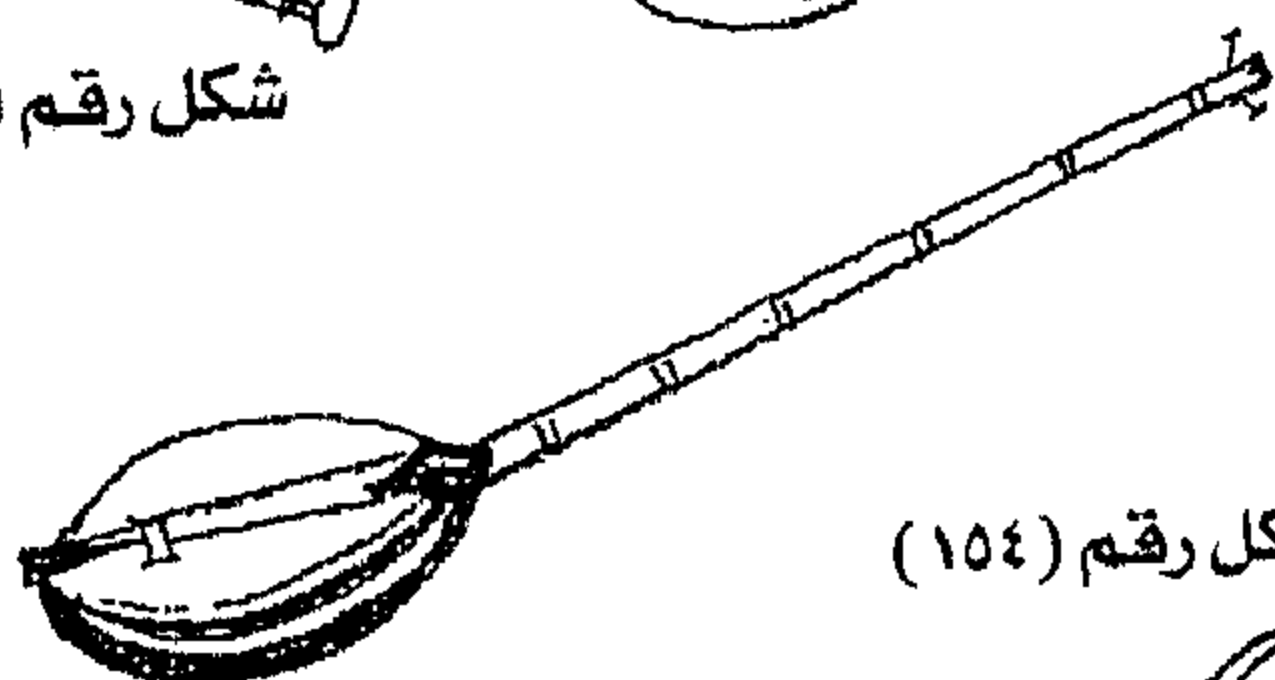
شكل رقم (١٥٠)



شكل رقم (١٤٩)

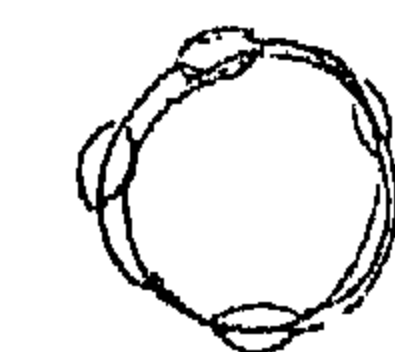


شكل رقم (١٥٢)

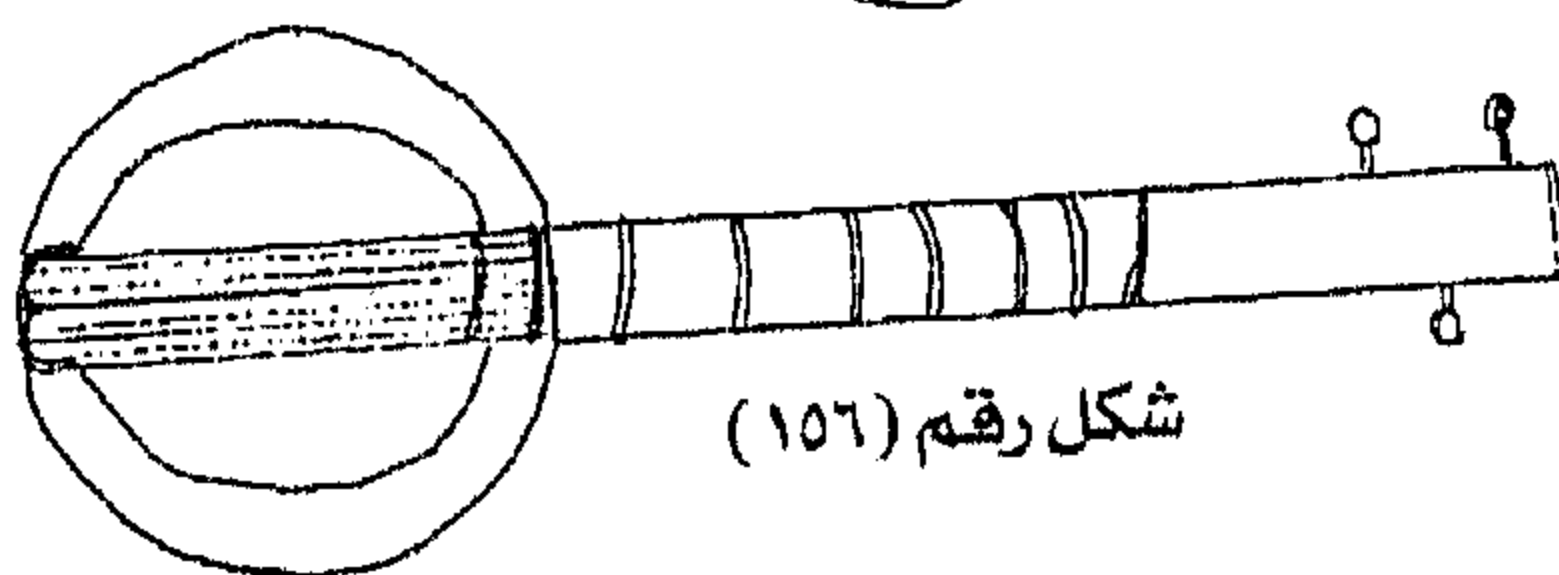


شكل رقم (١٥٤)

شكل رقم (١٥٥)



شكل رقم (١٥٣)

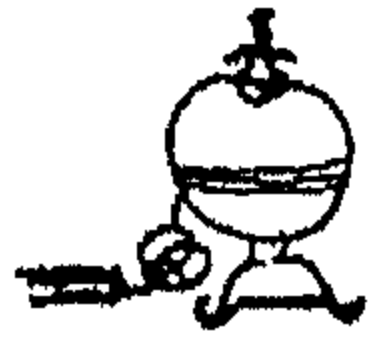


شكل رقم (١٥٦)

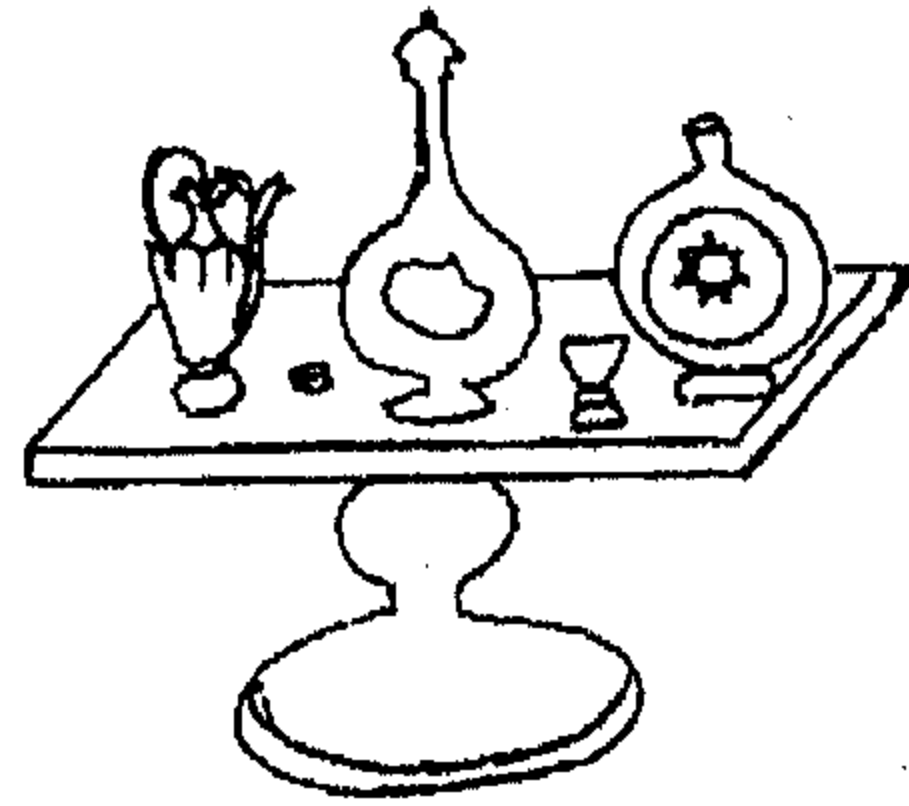
نماذج من أدوات المائدة



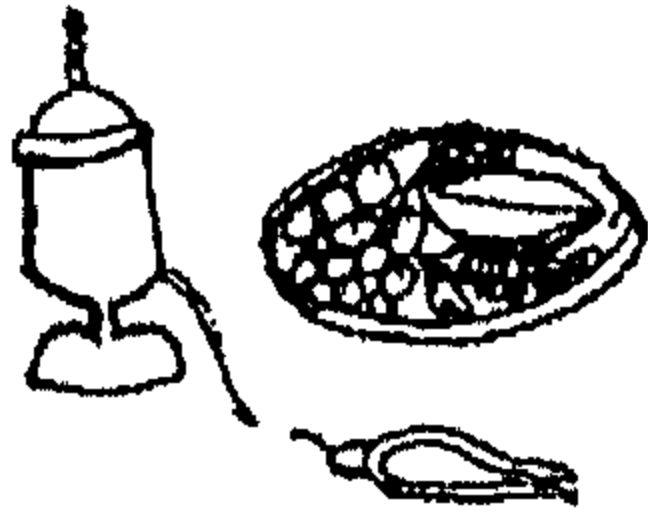
شكل رقم (١٥٧)



شكل رقم (١٥٩)



شكل رقم (١٥٨)



شكل رقم (١٦٢)



شكل رقم (١٦١)



شكل رقم (١٦٠)



شكل رقم (١٦٥)



شكل رقم (١٦٣)

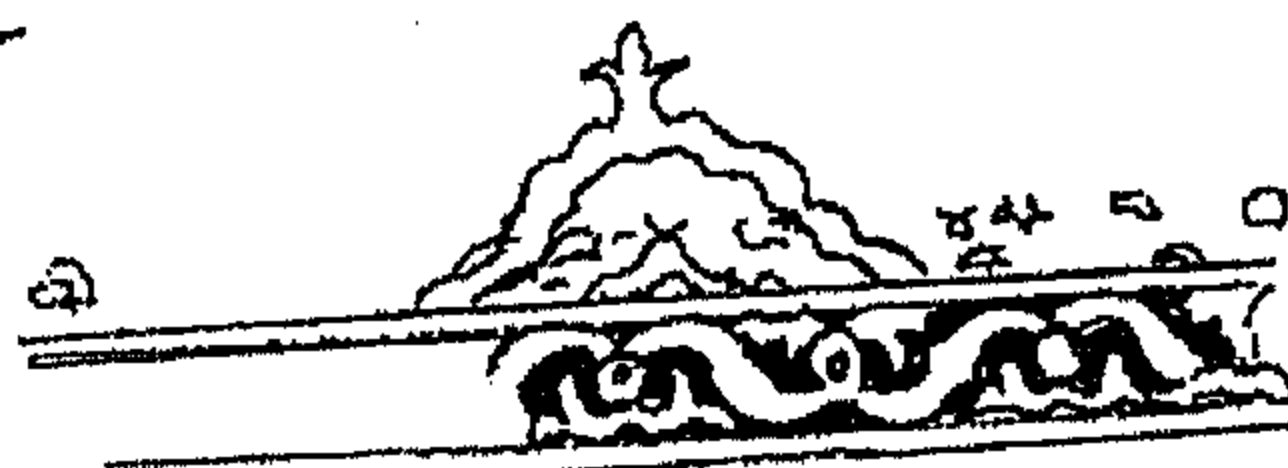
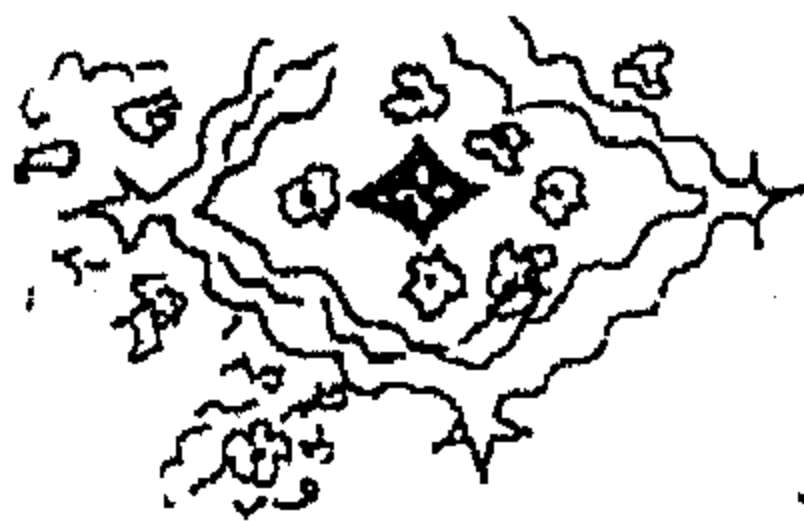


شكل رقم (١٦٤)

نماذج من زخارف السجاد



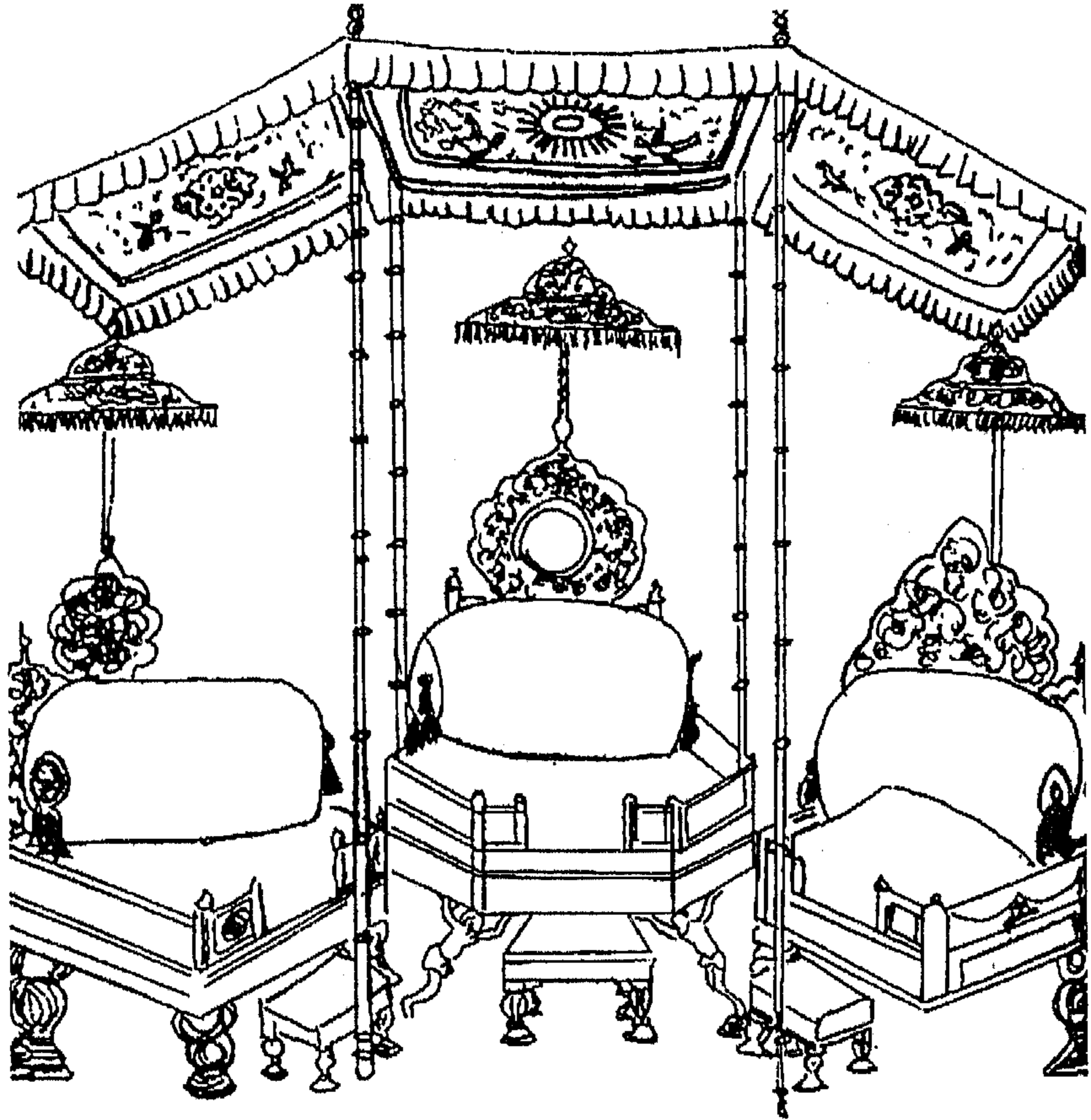
شكل رقم (١٦٦)



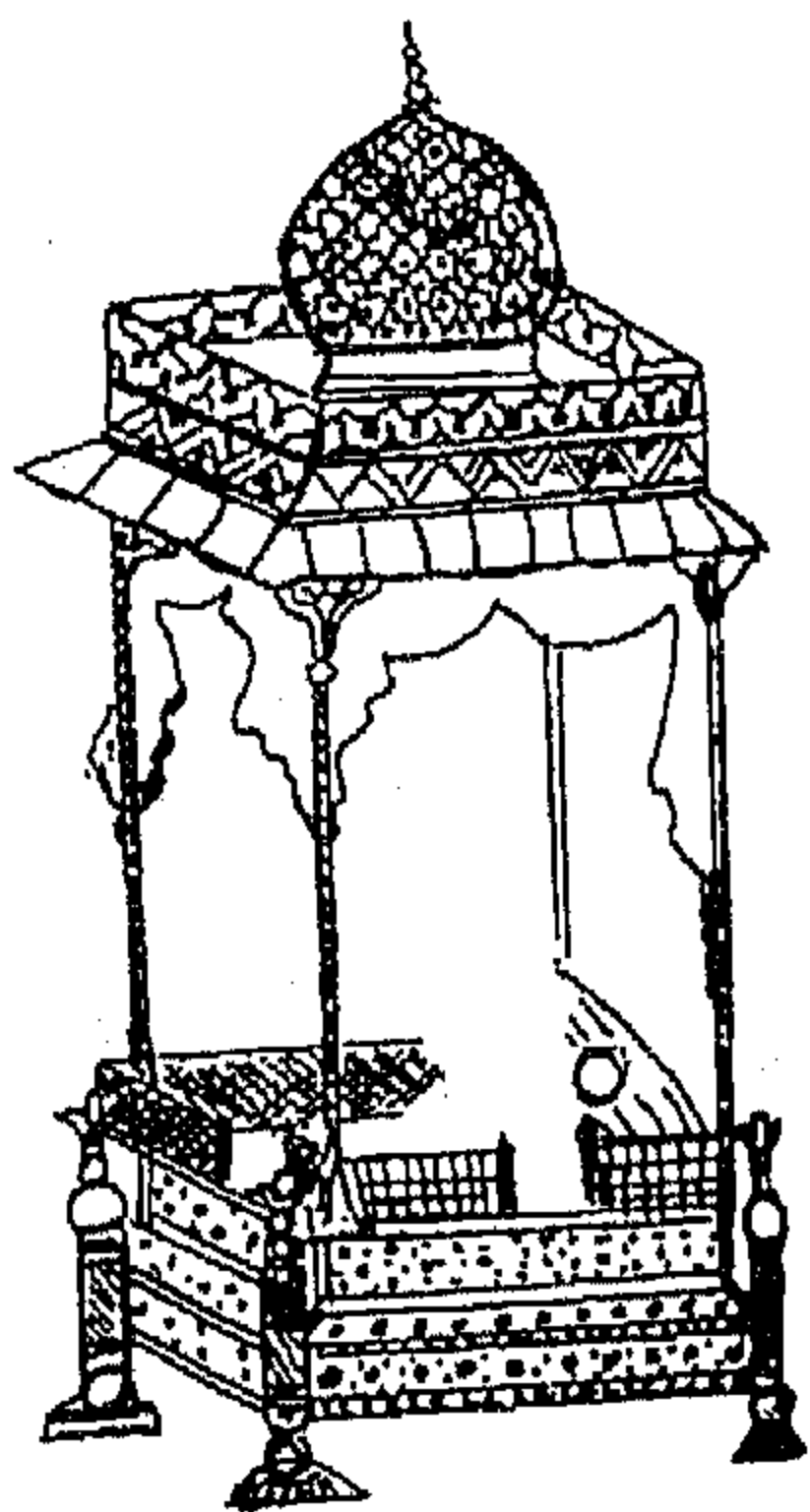
شكل رقم (١٦٧)



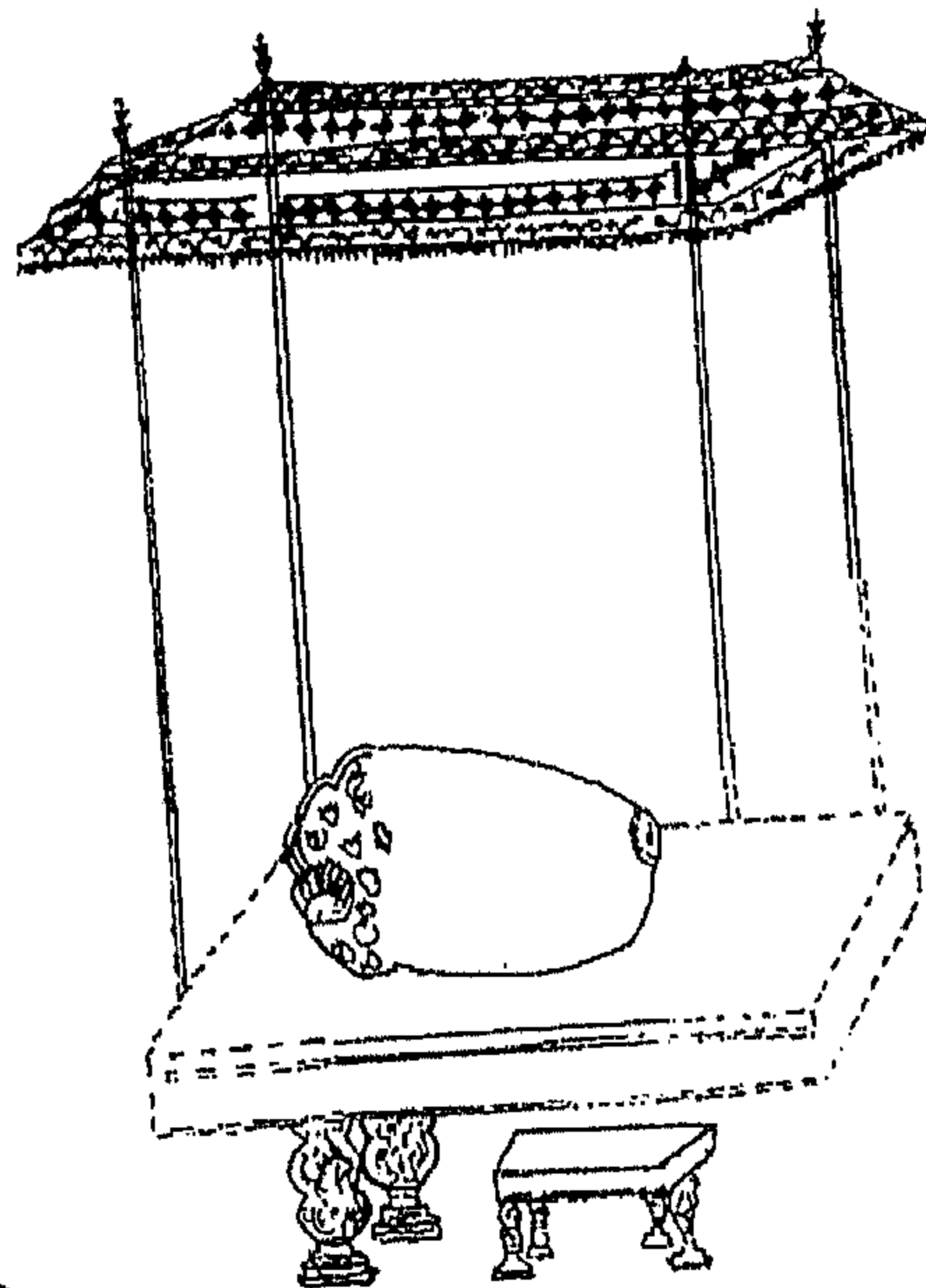
شكل رقم (١٦٨)



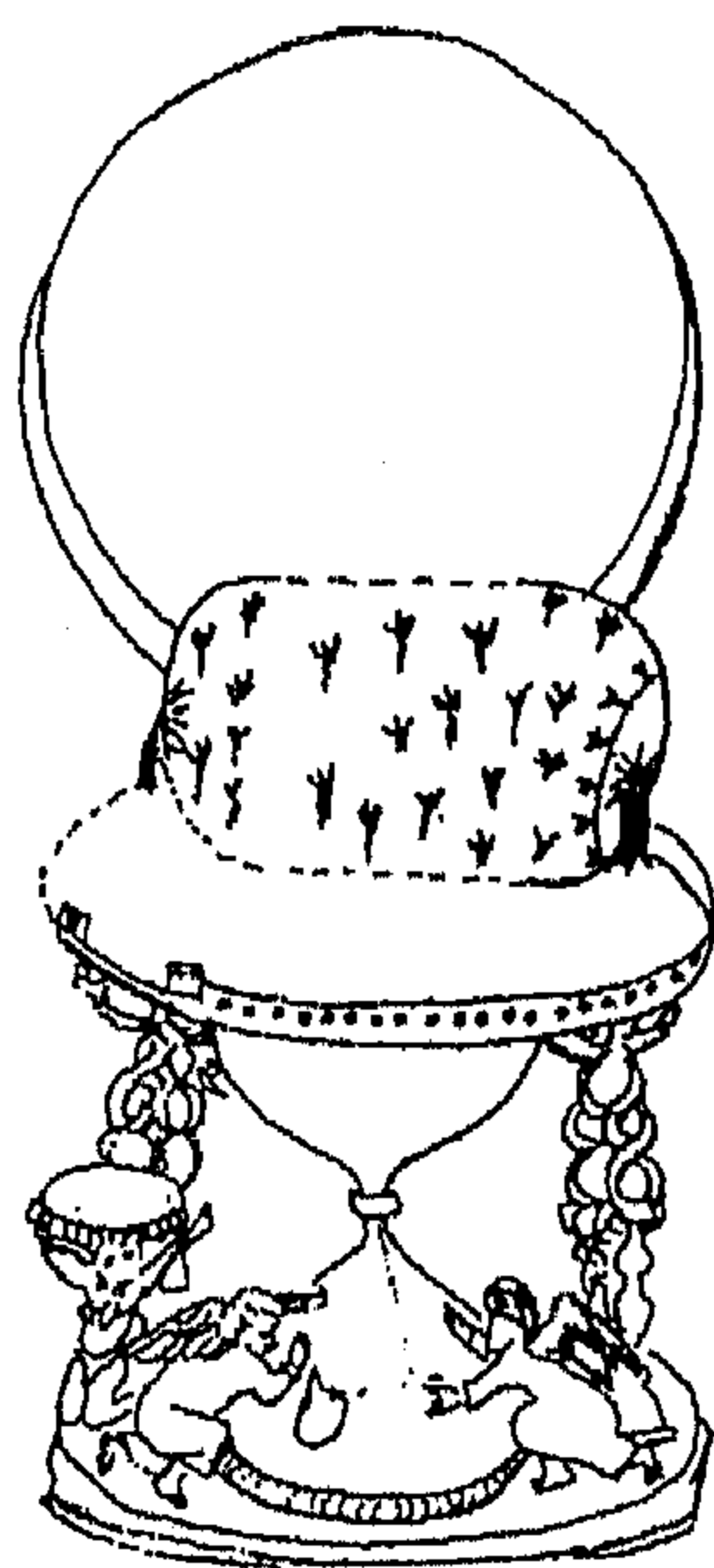
شکل رقم (۱۶۹)



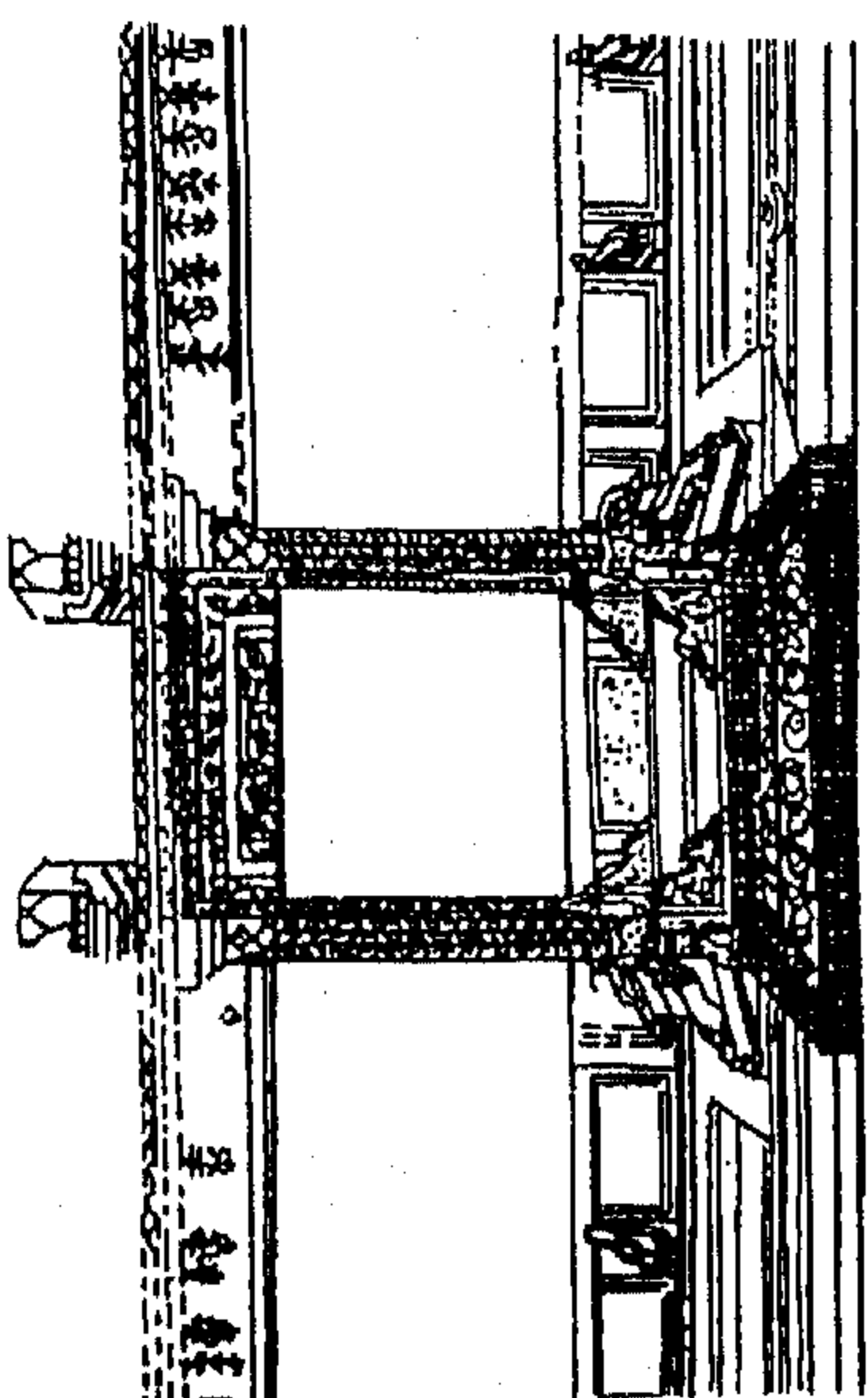
شکل رقم (۱۷۱)



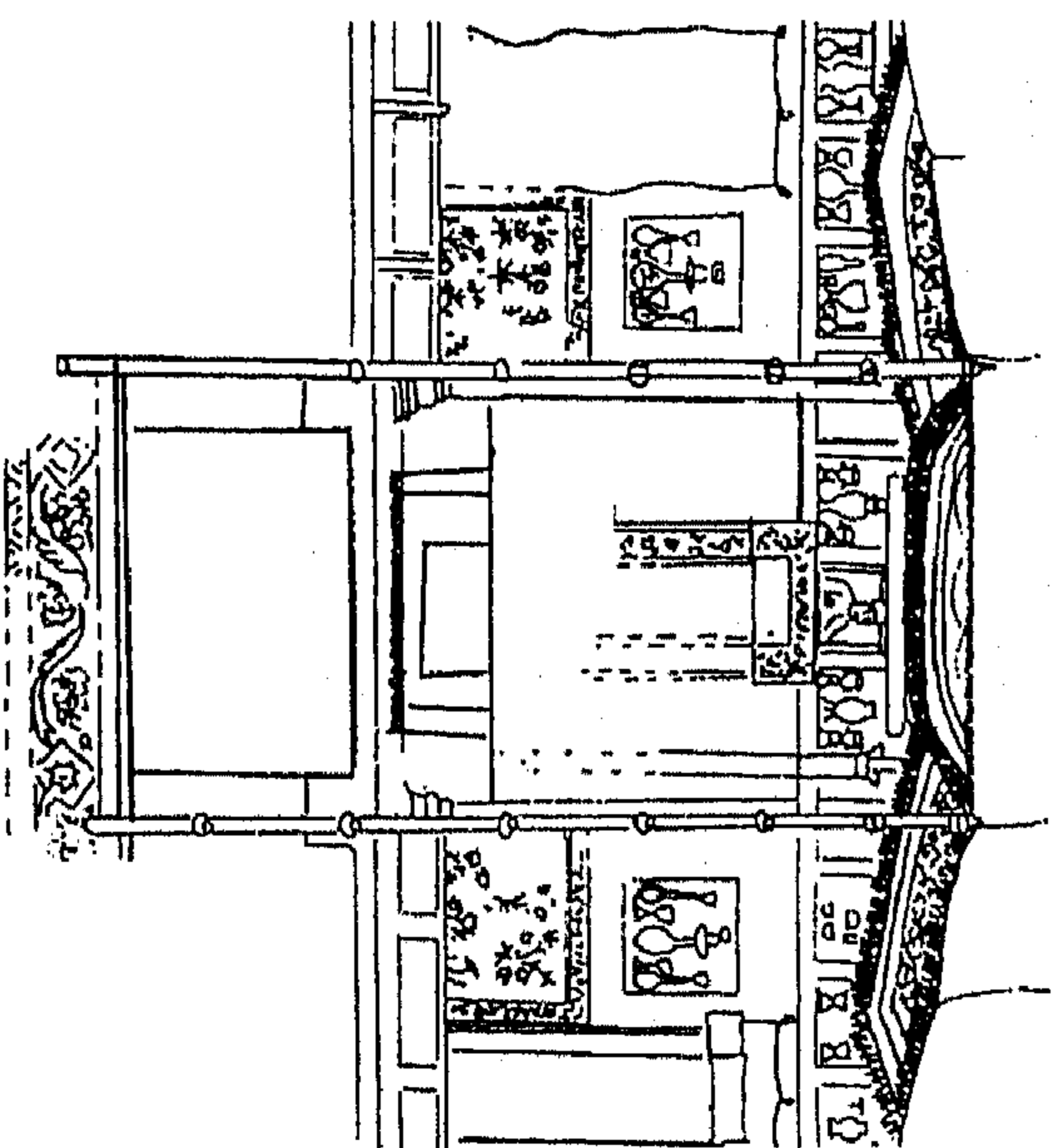
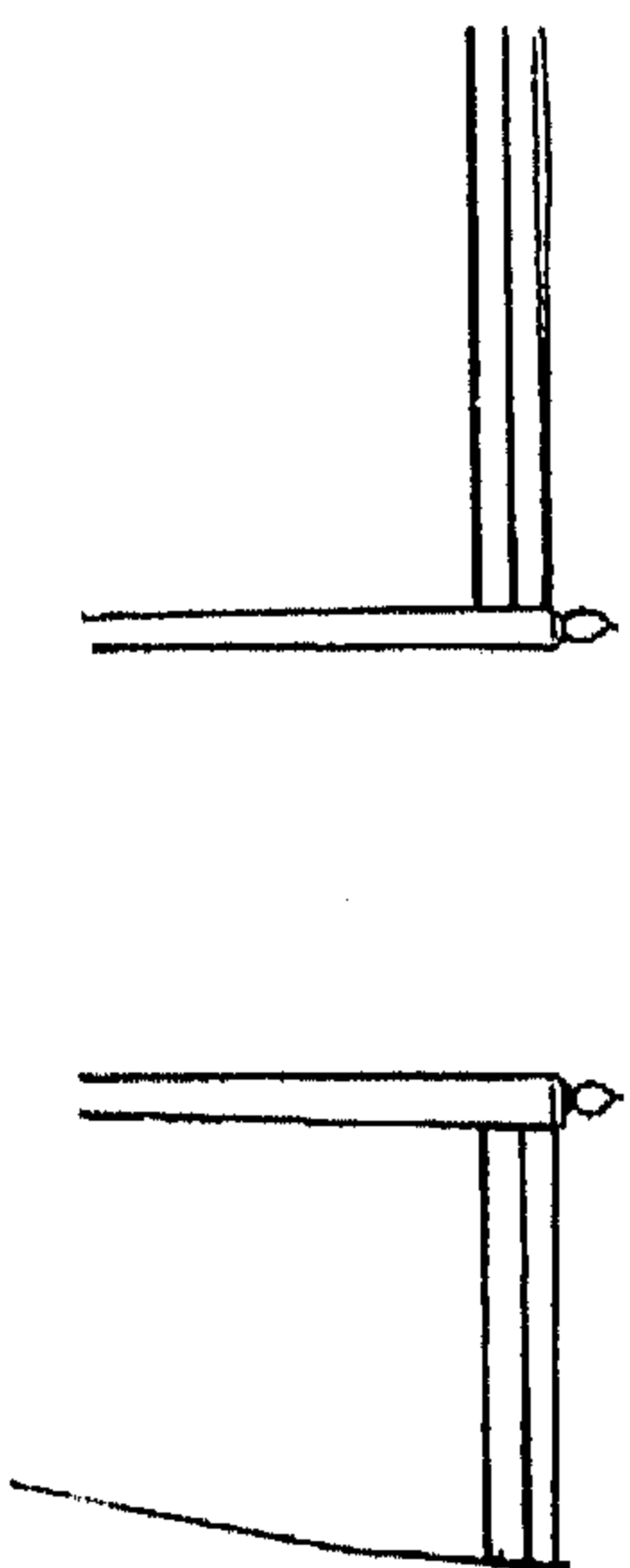
شکل رقم (۱۷۰)



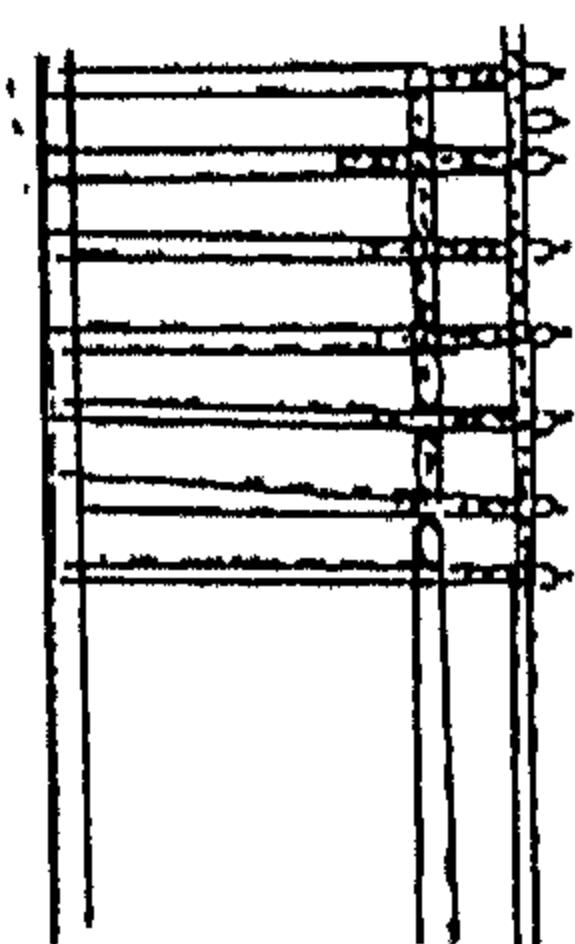
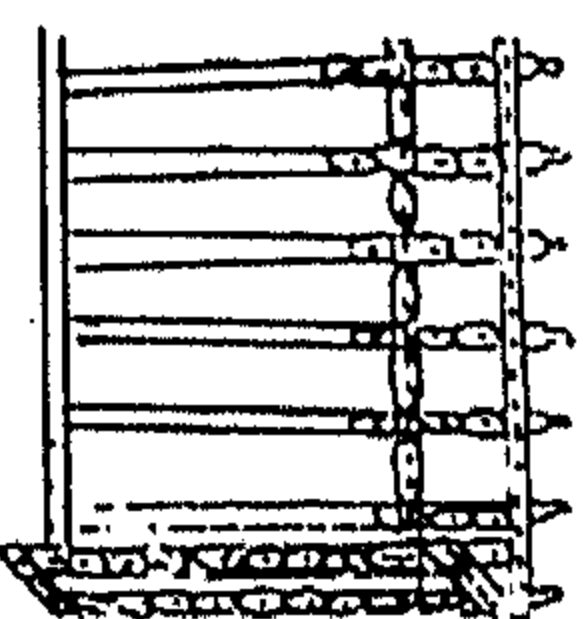
شکل رقم (۱۷۲)

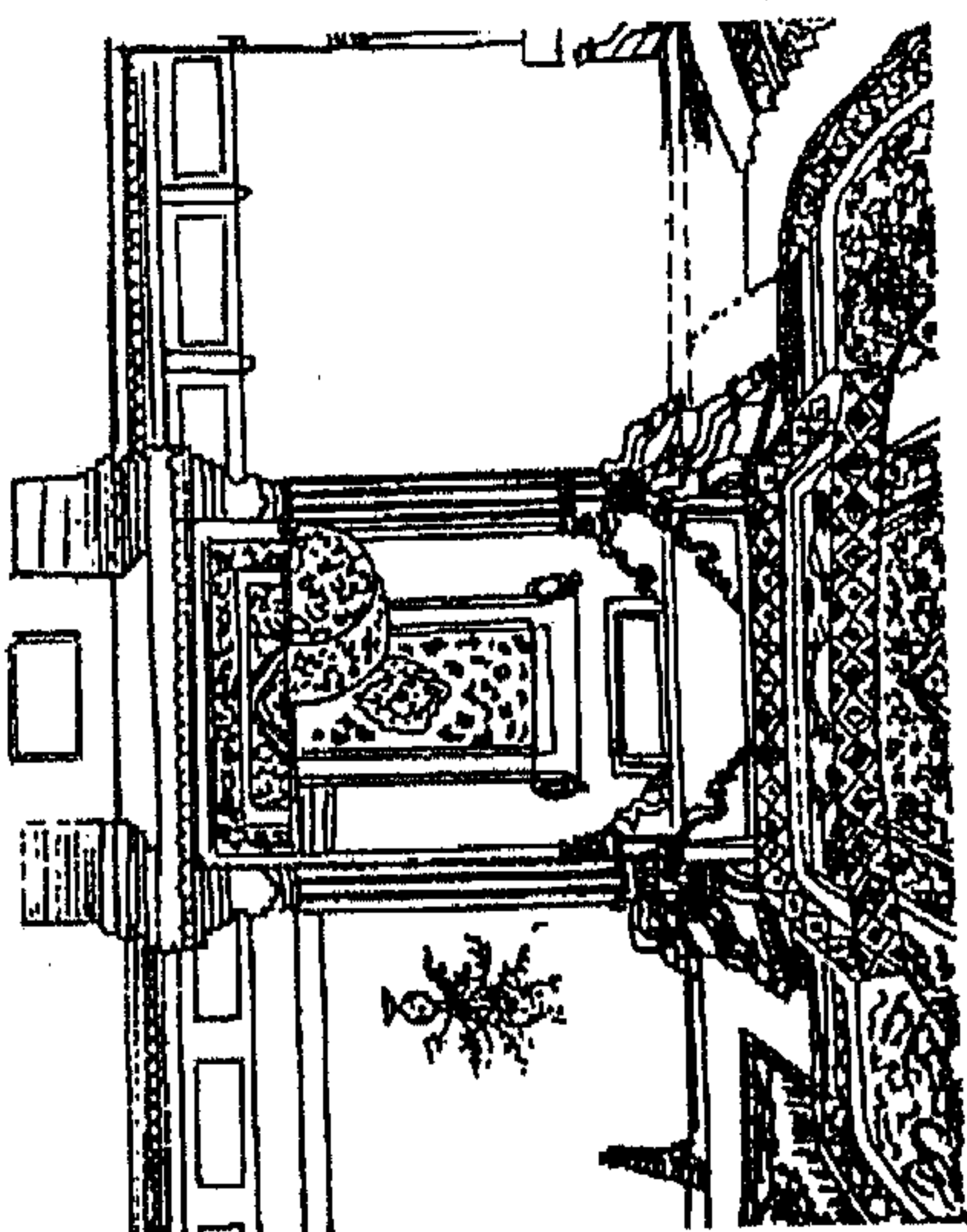
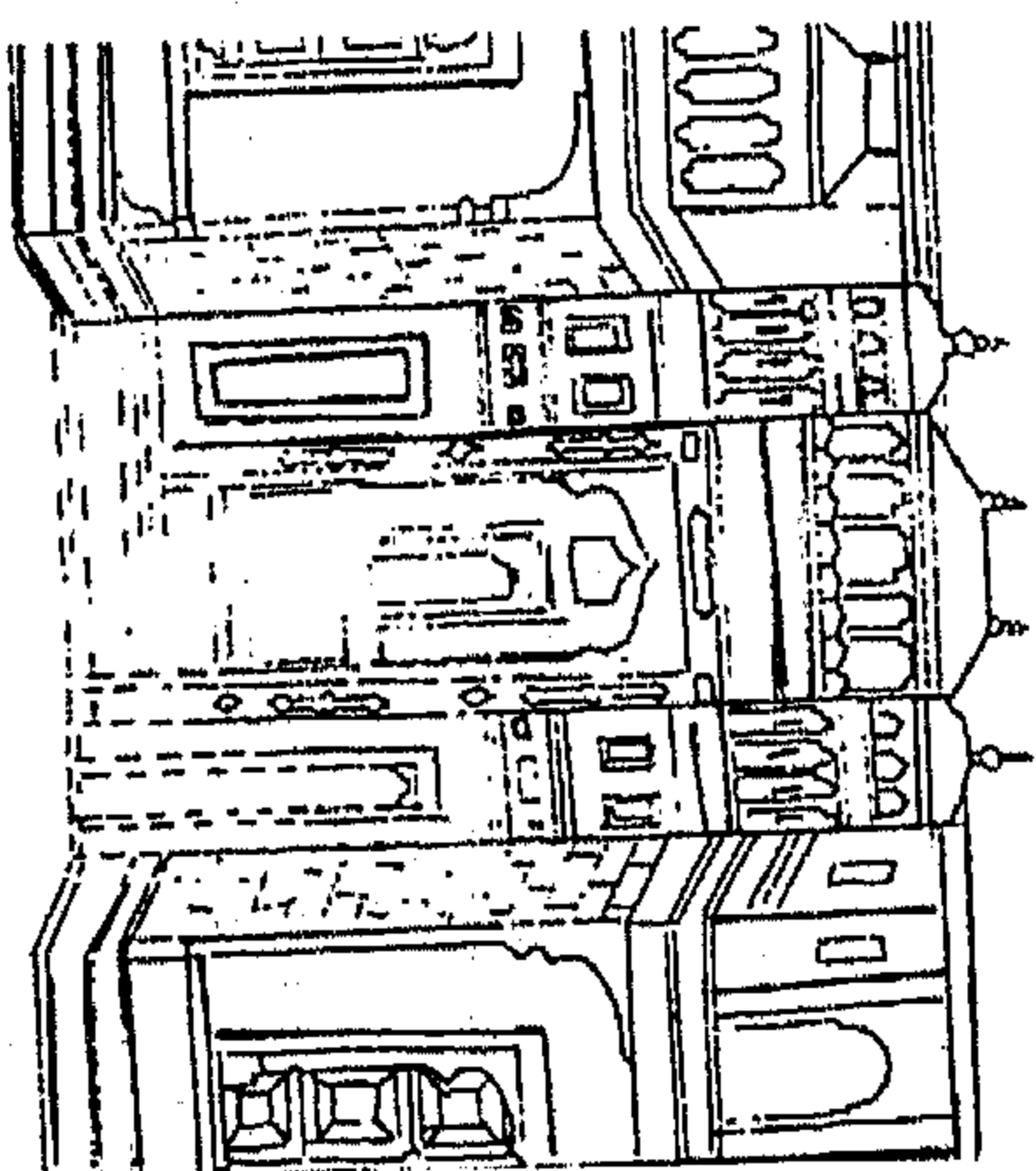


شكل رقم (١٧٤)

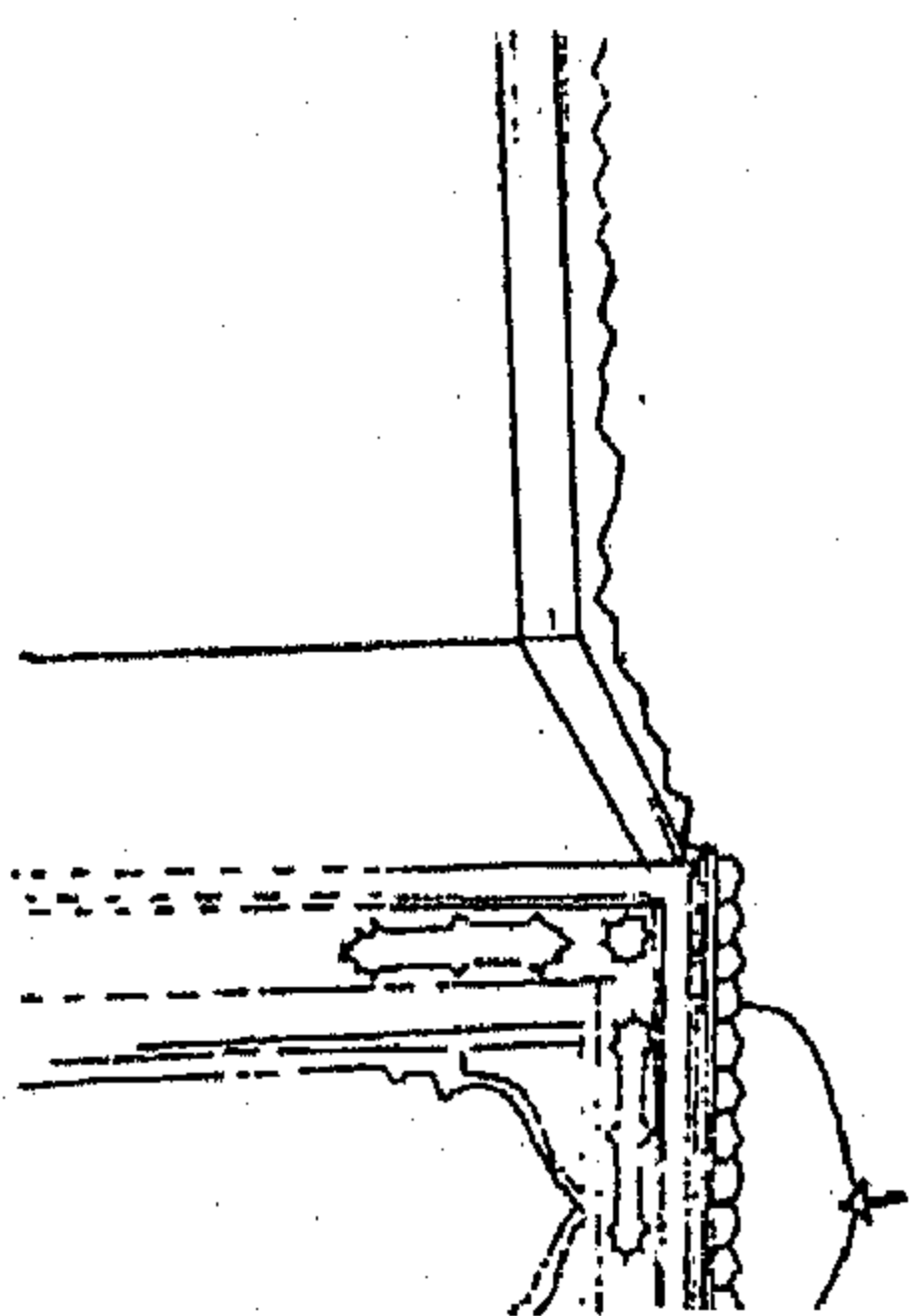


شكل رقم (١٧٣)





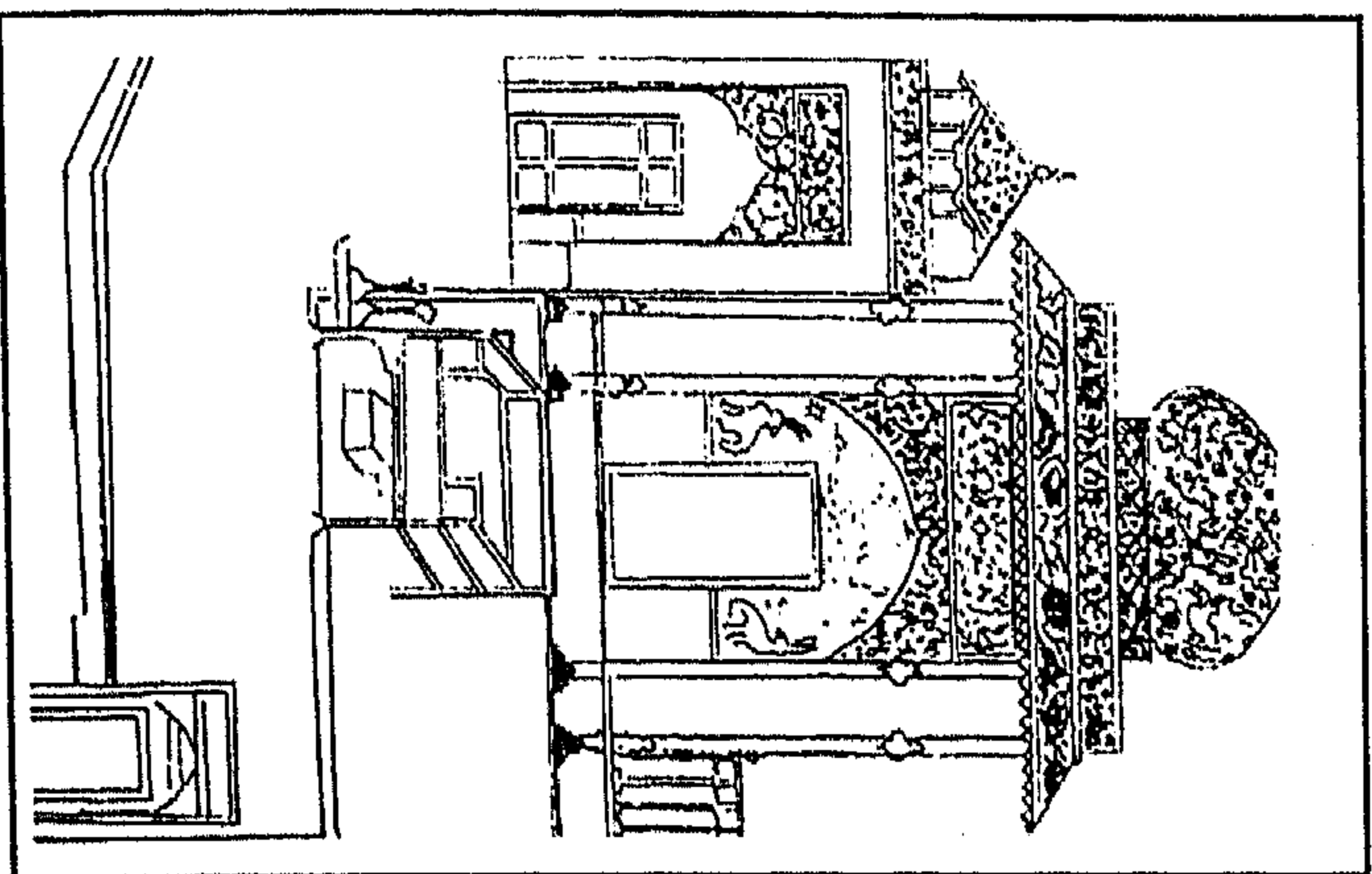
شکل رقم (۱۷۵)



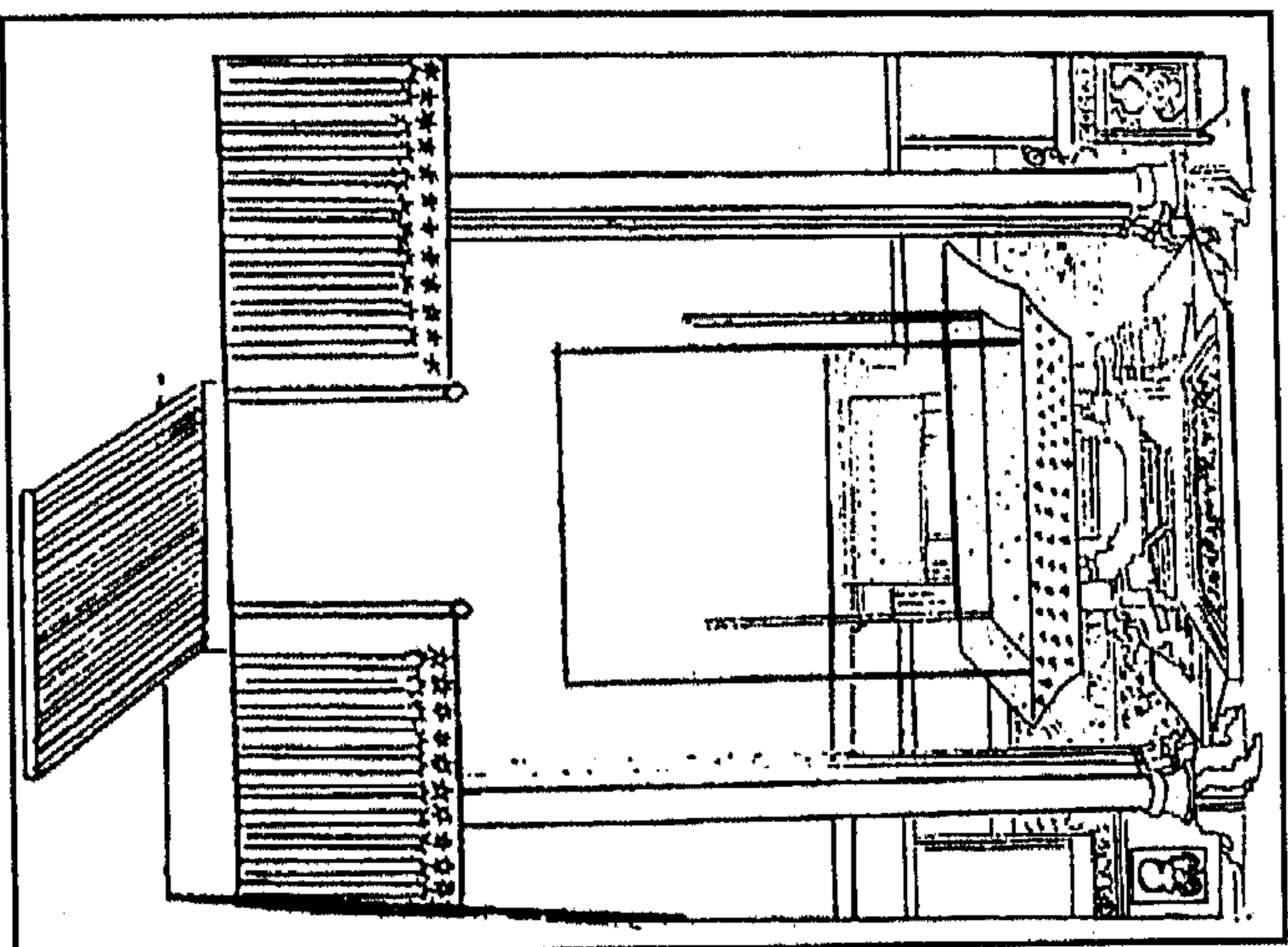
شکل رقم (۱۷۷)



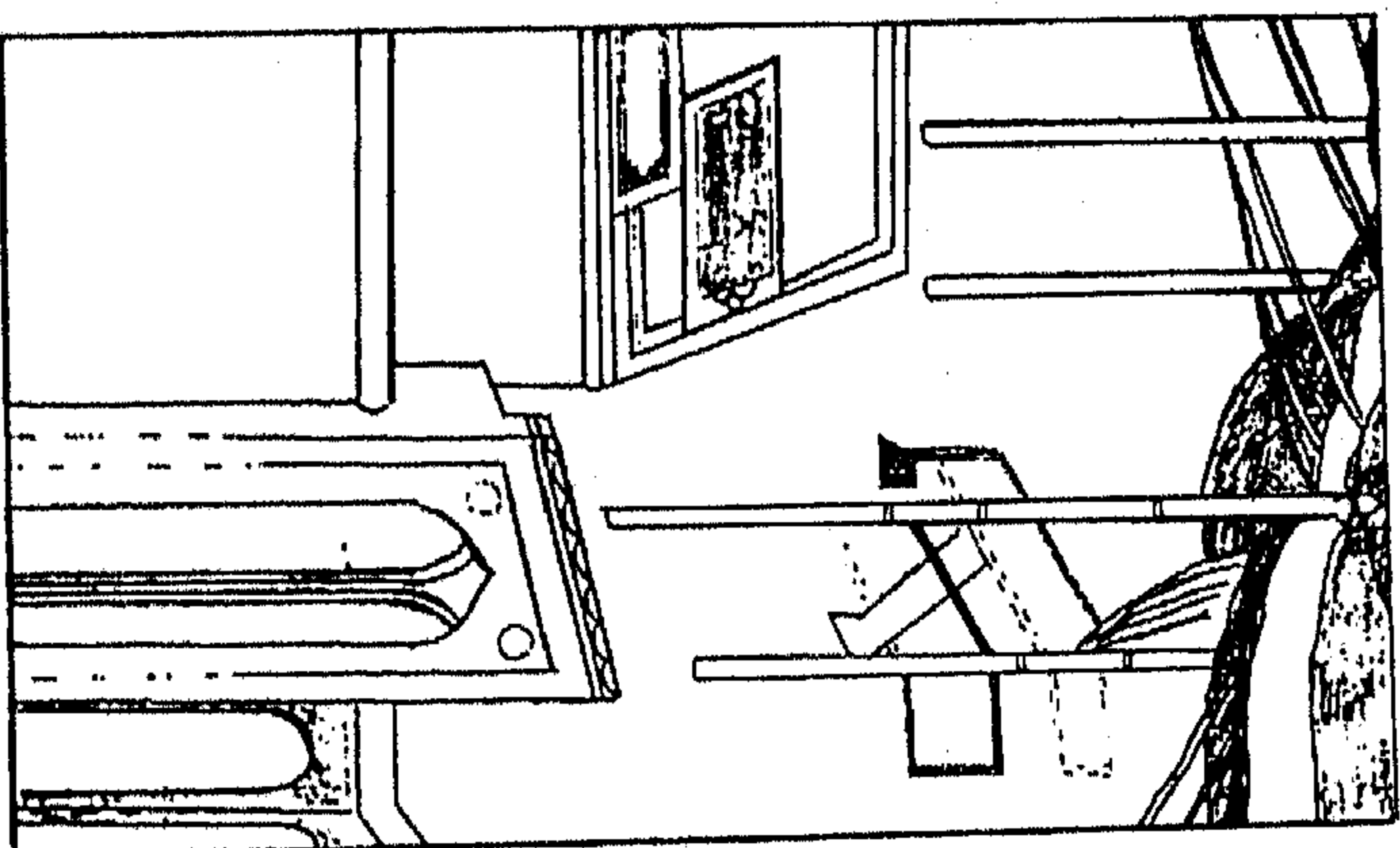
شکل رقم (۱۷۶)



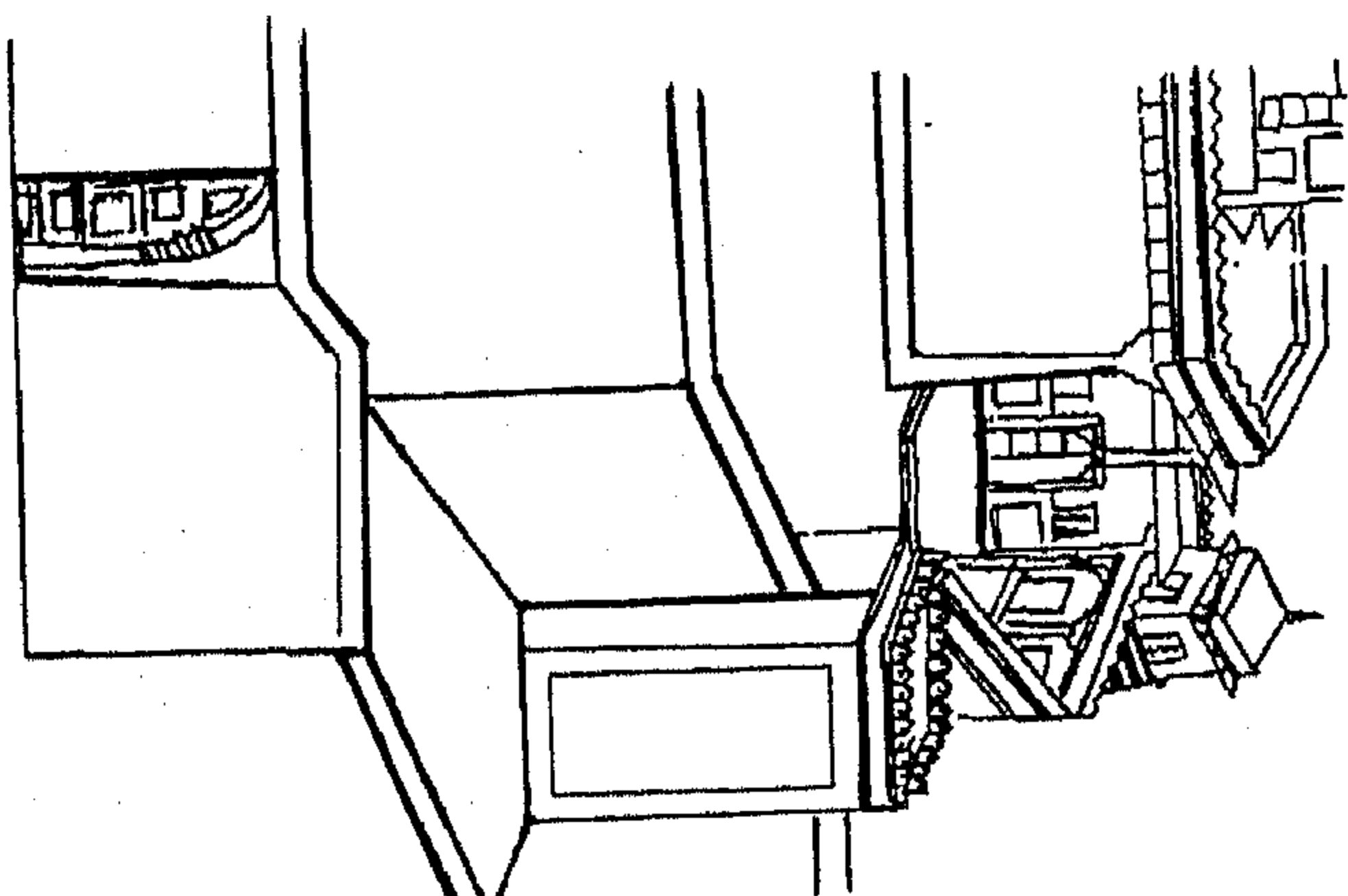
شکل رقم (۱۸۰)



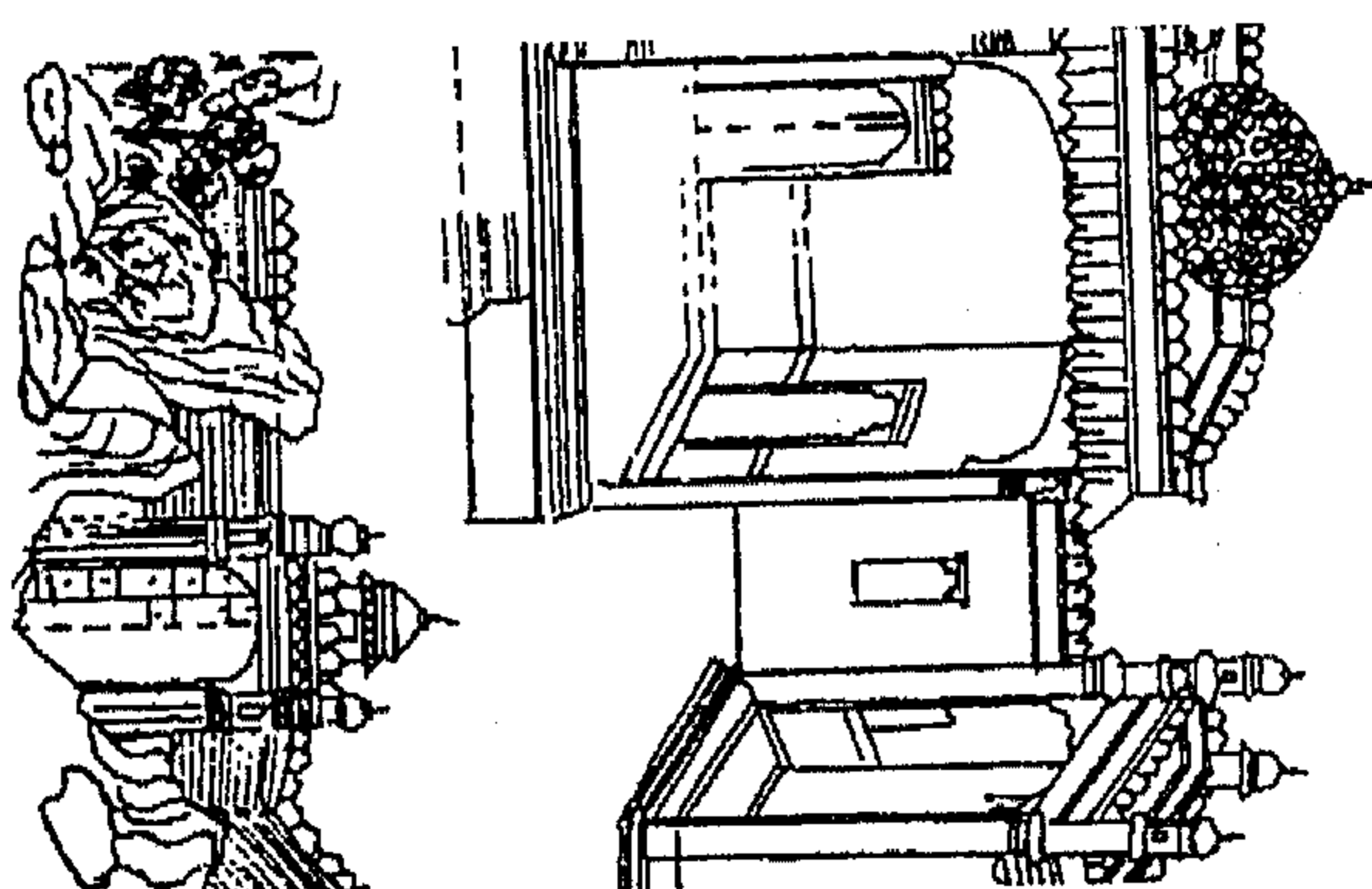
شکل رقم (۱۷۹)



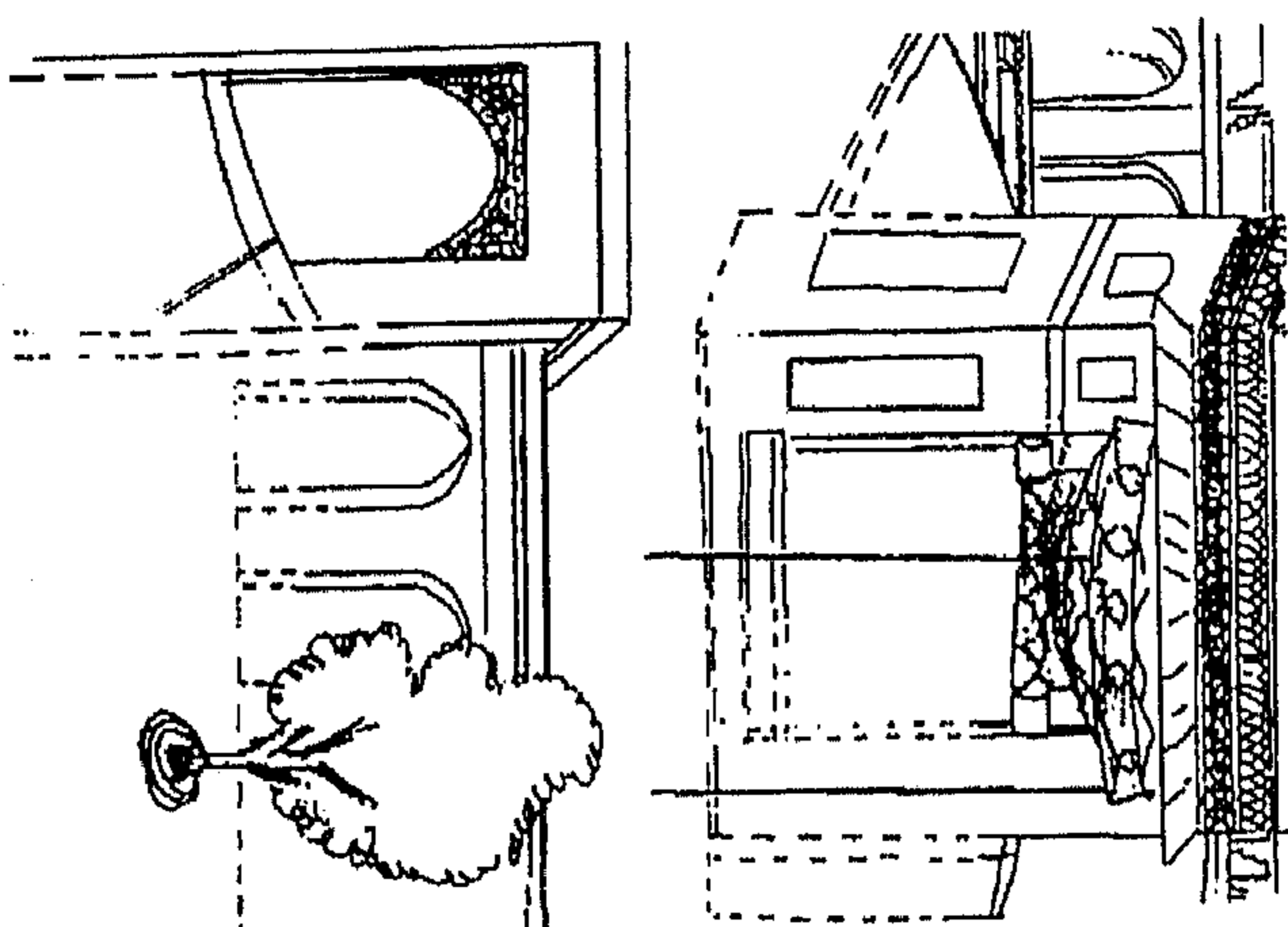
شکل رقم (۱۷۸)



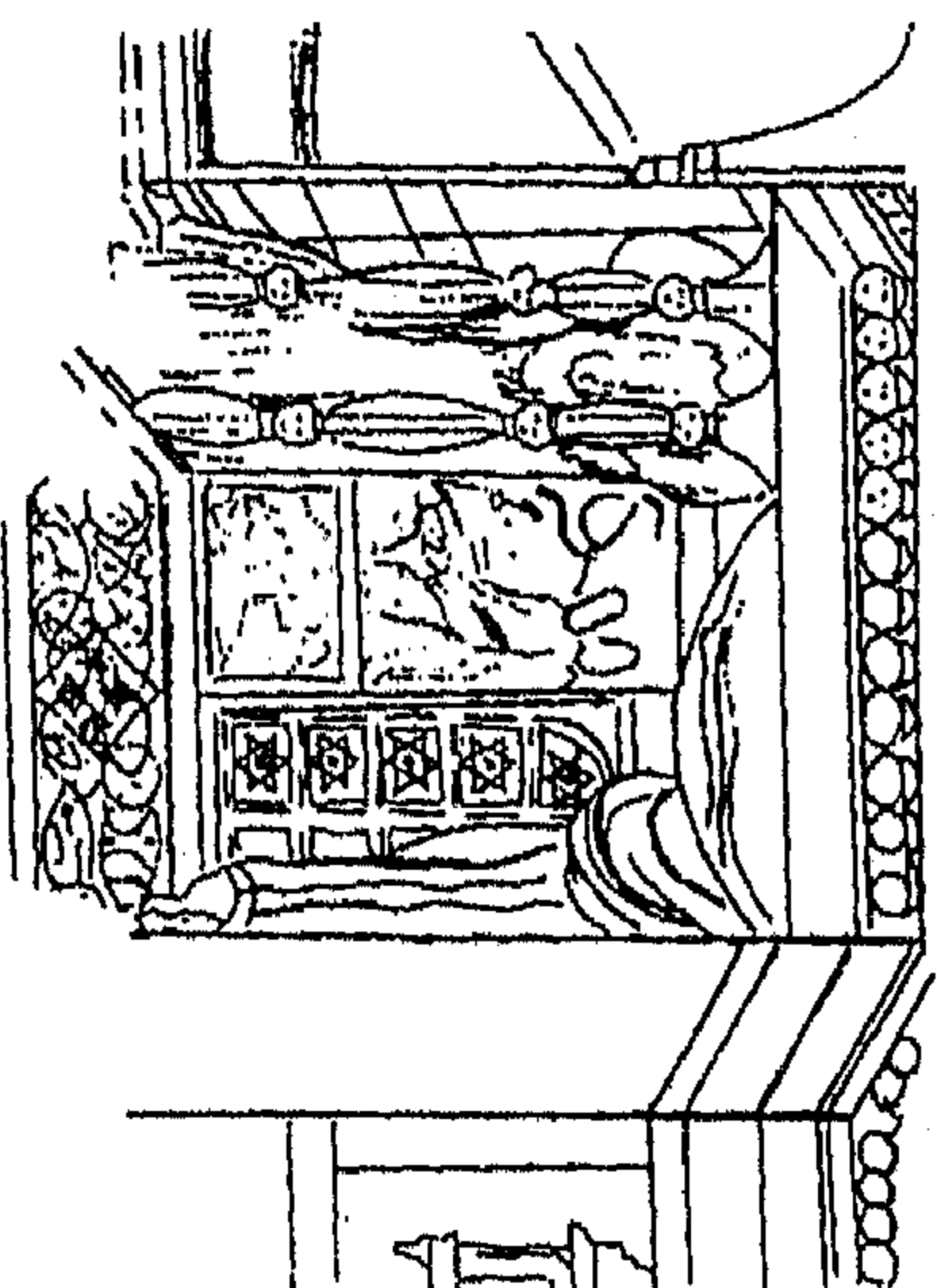
شکل رقم (۱۸۳)



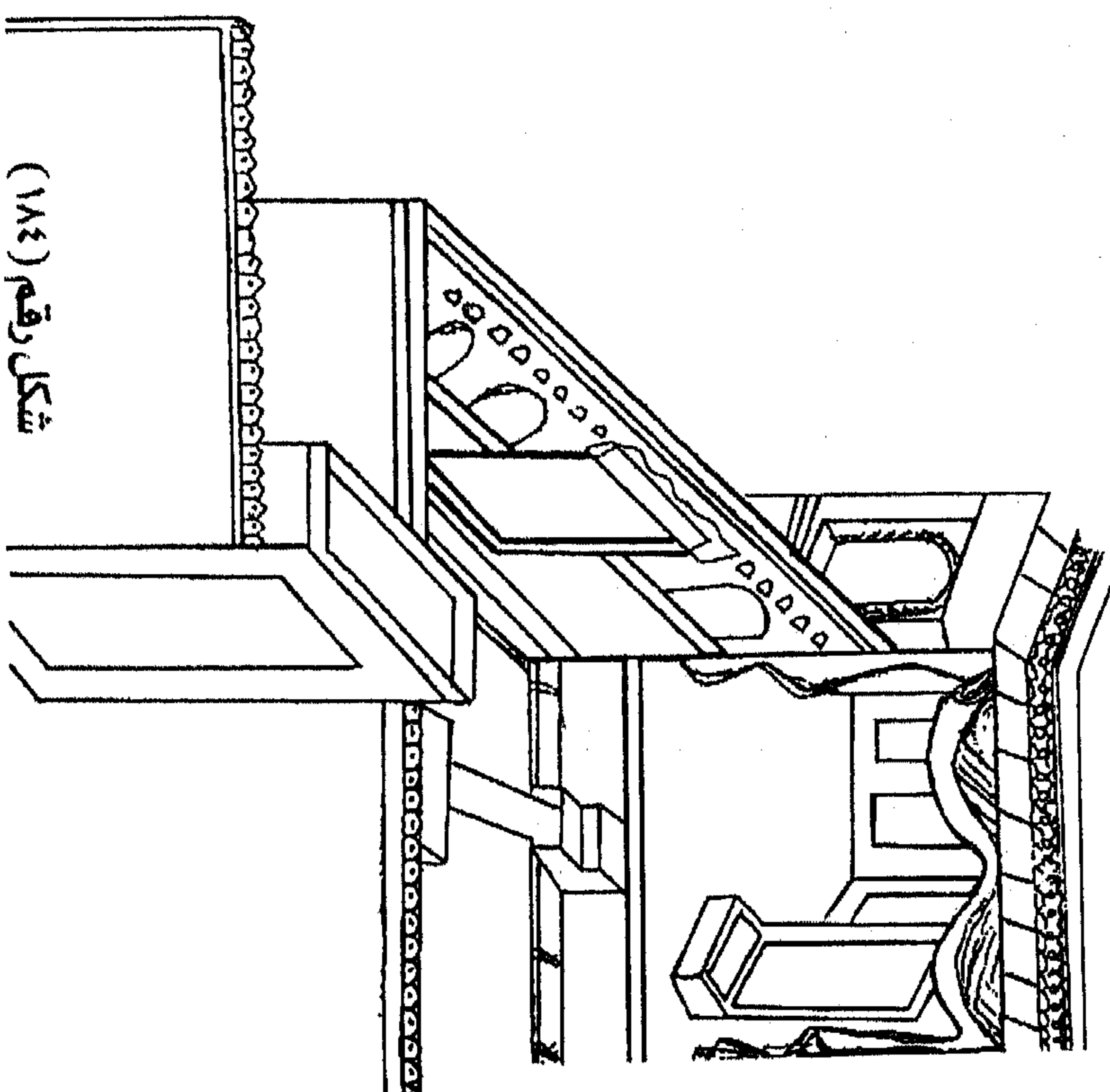
شکل رقم (۱۸۲)



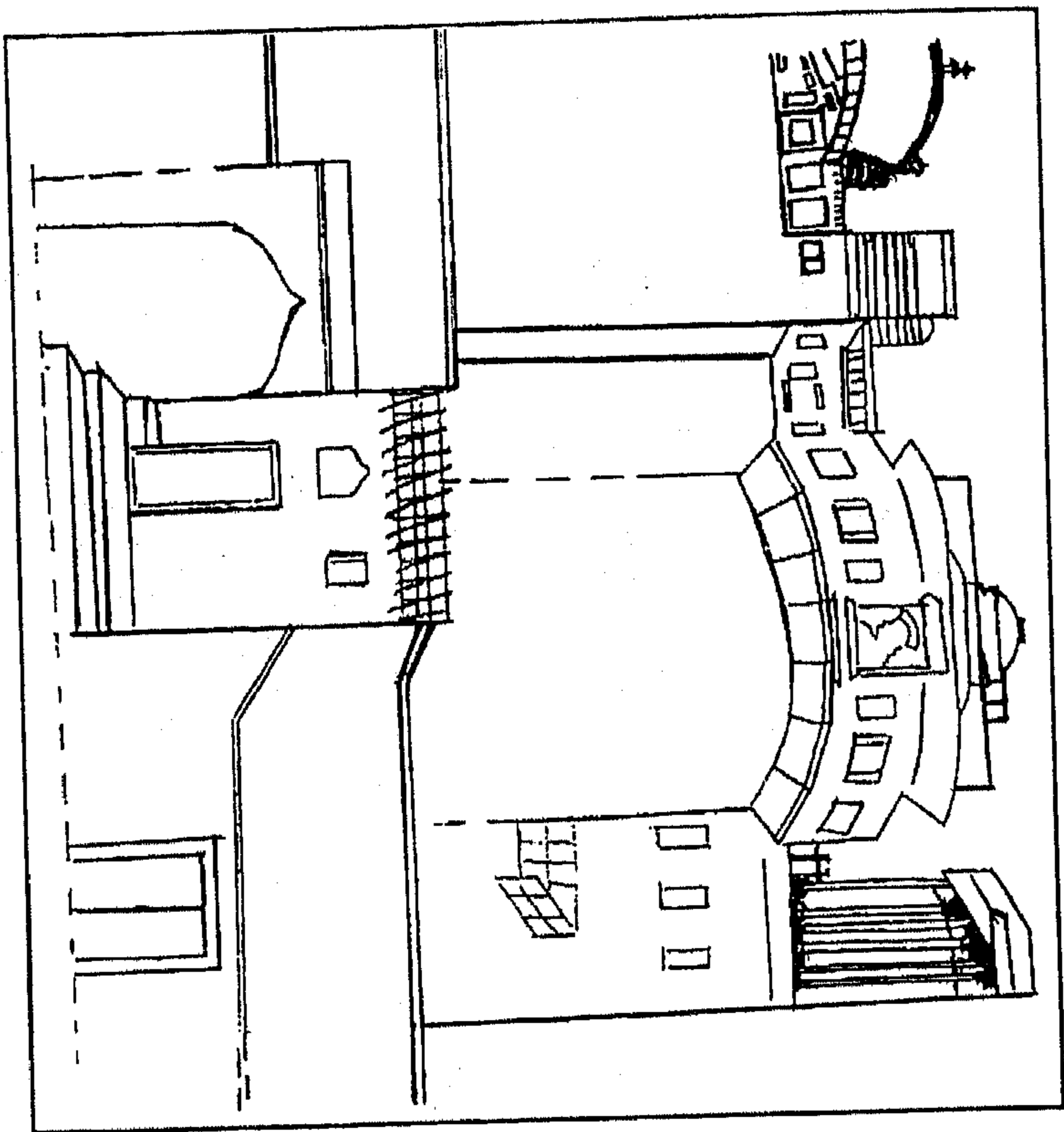
شکل رقم (۱۸۱)



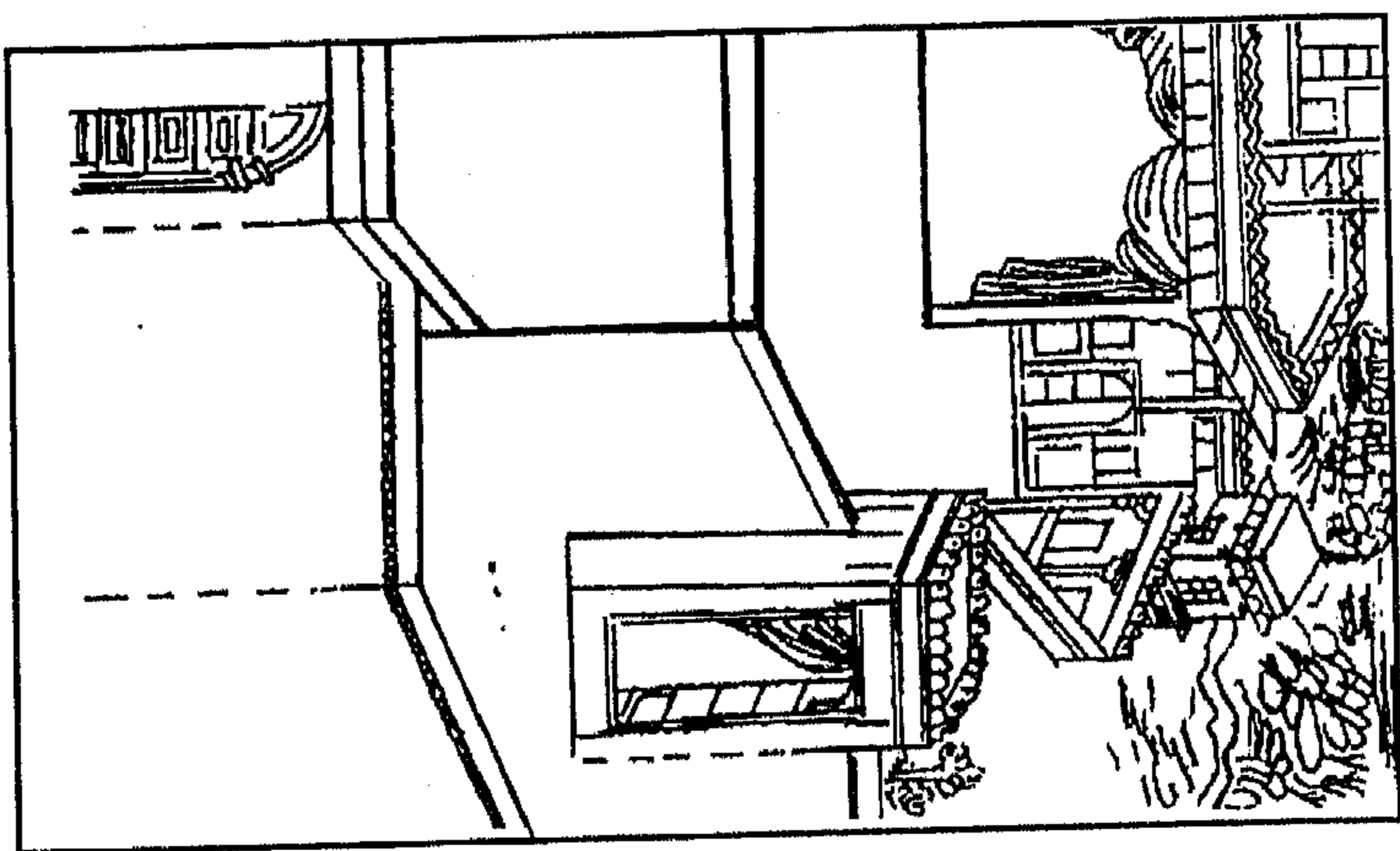
شكل رقم (١٨٥)



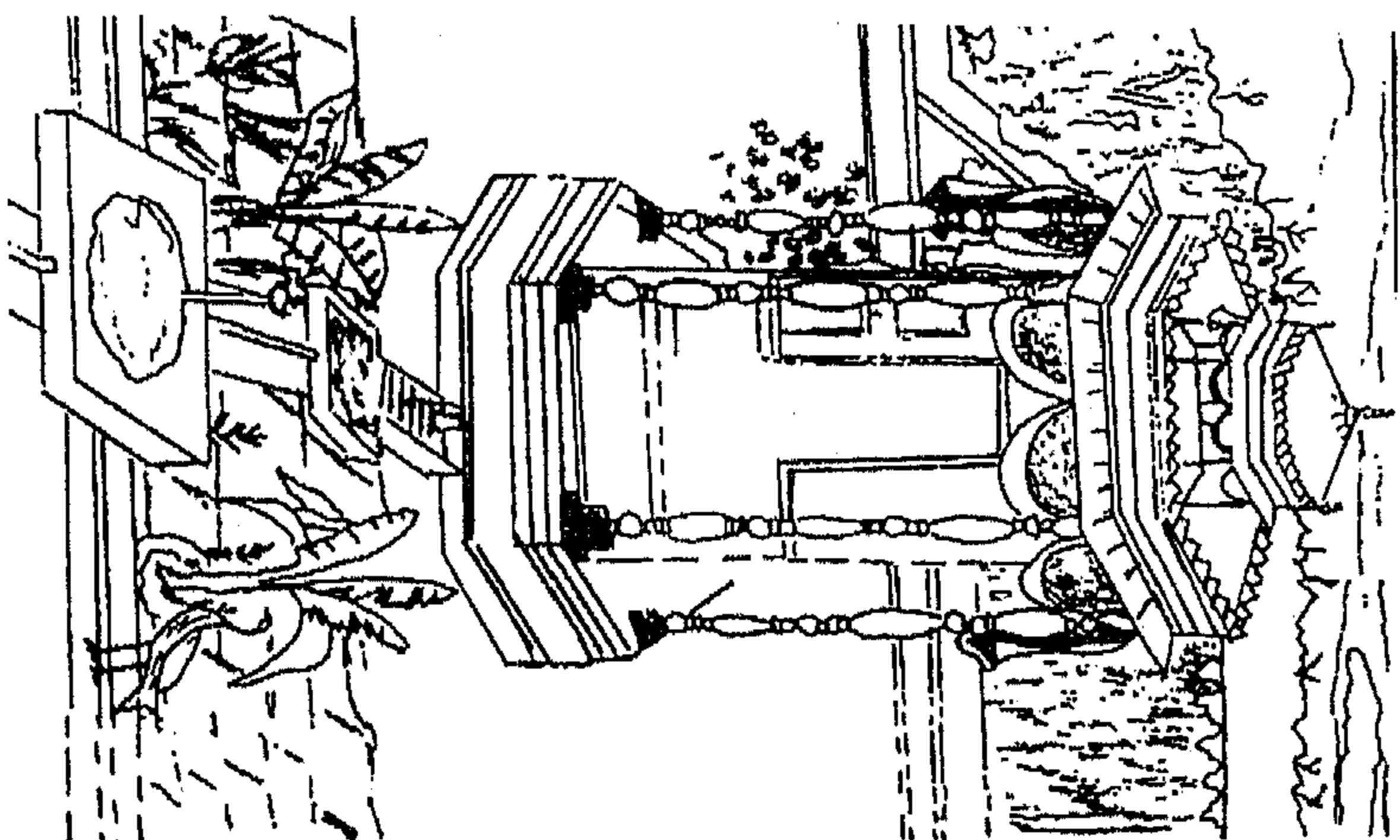
شكل رقم (١٨٤)



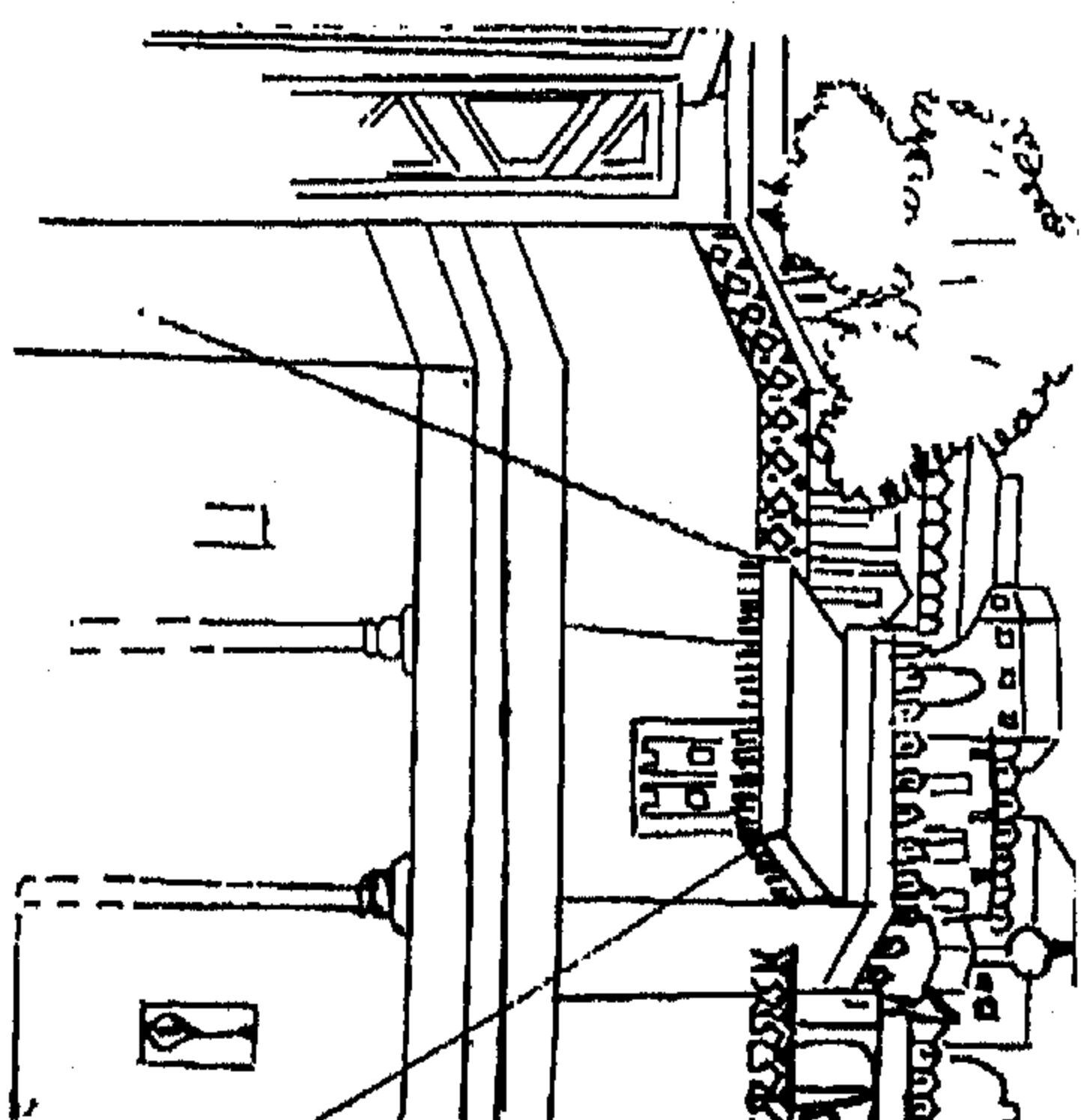
شکل رقم (۱۸۷)



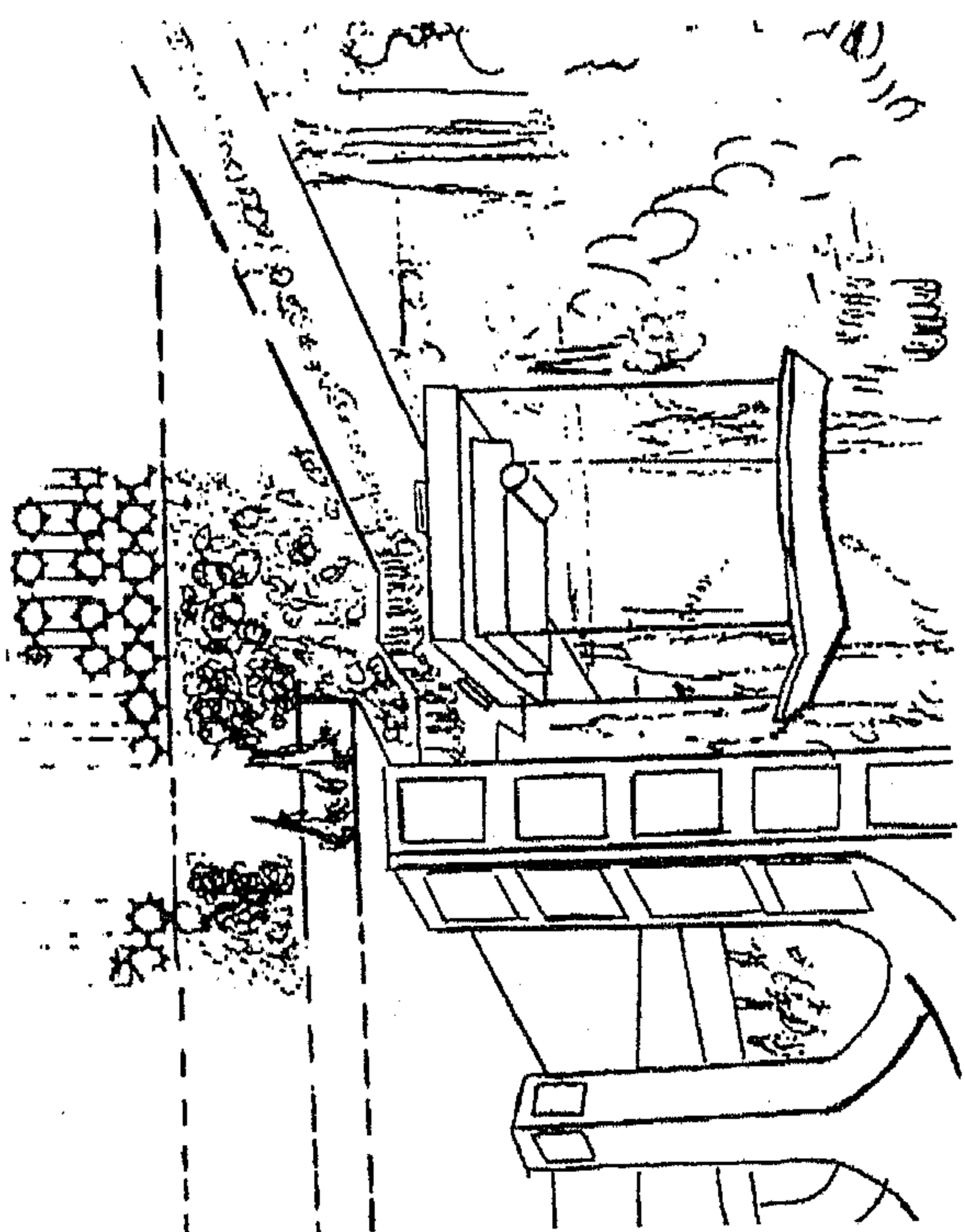
شکل رقم (۱۸۶)



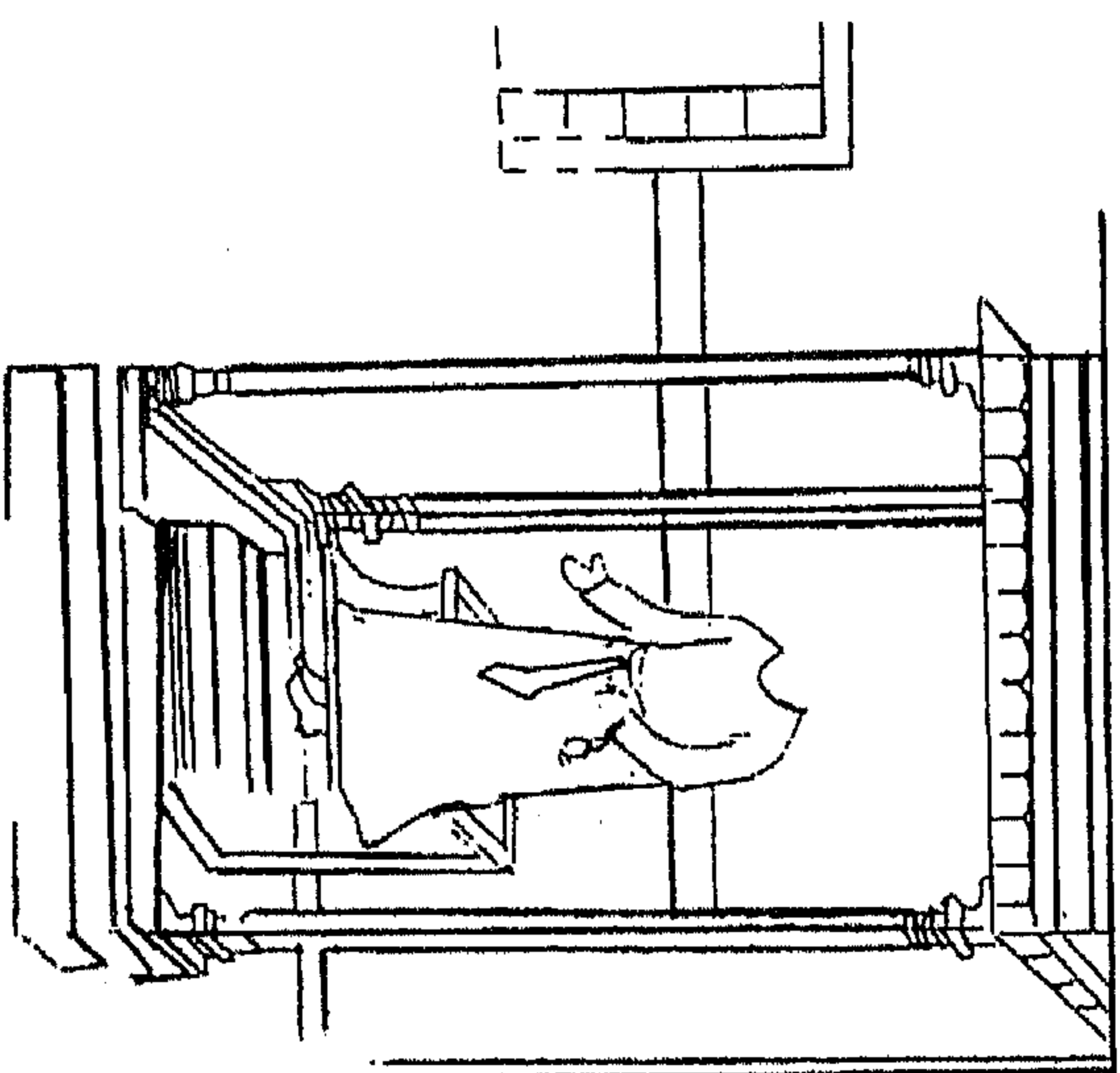
شكل رقم (١٨٩)



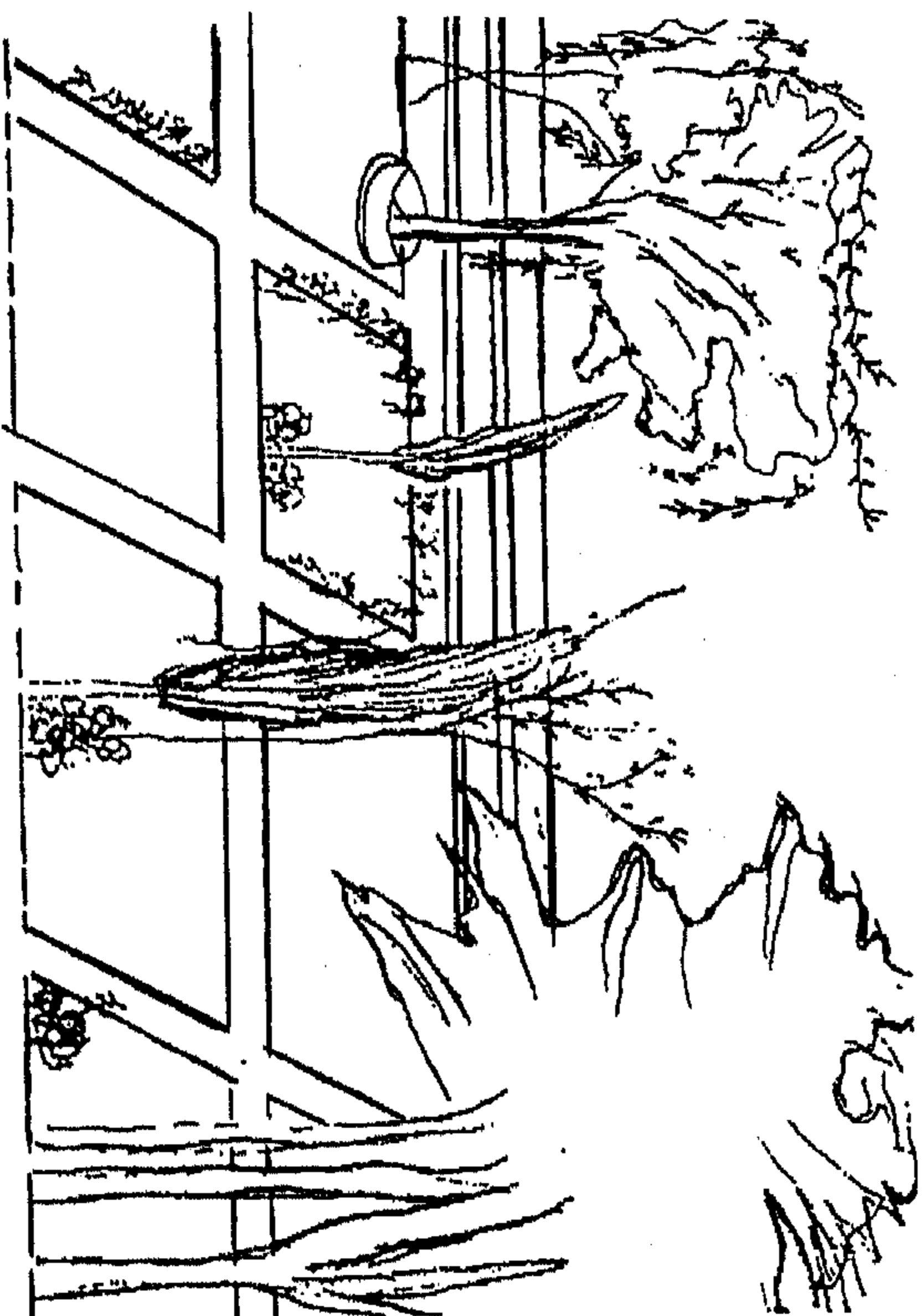
شكل (١٨٨)



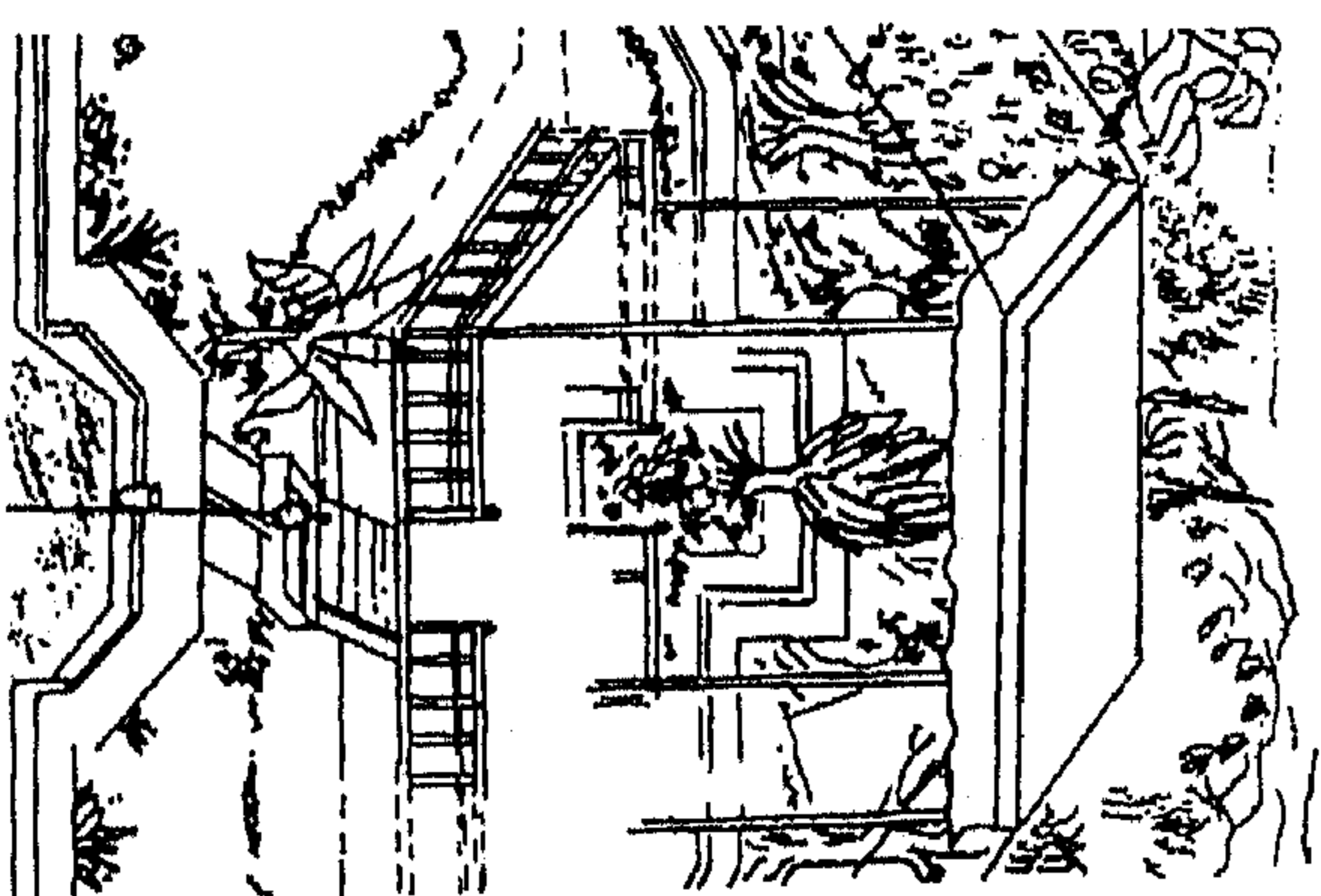
شکل رقم (۱۹۱)



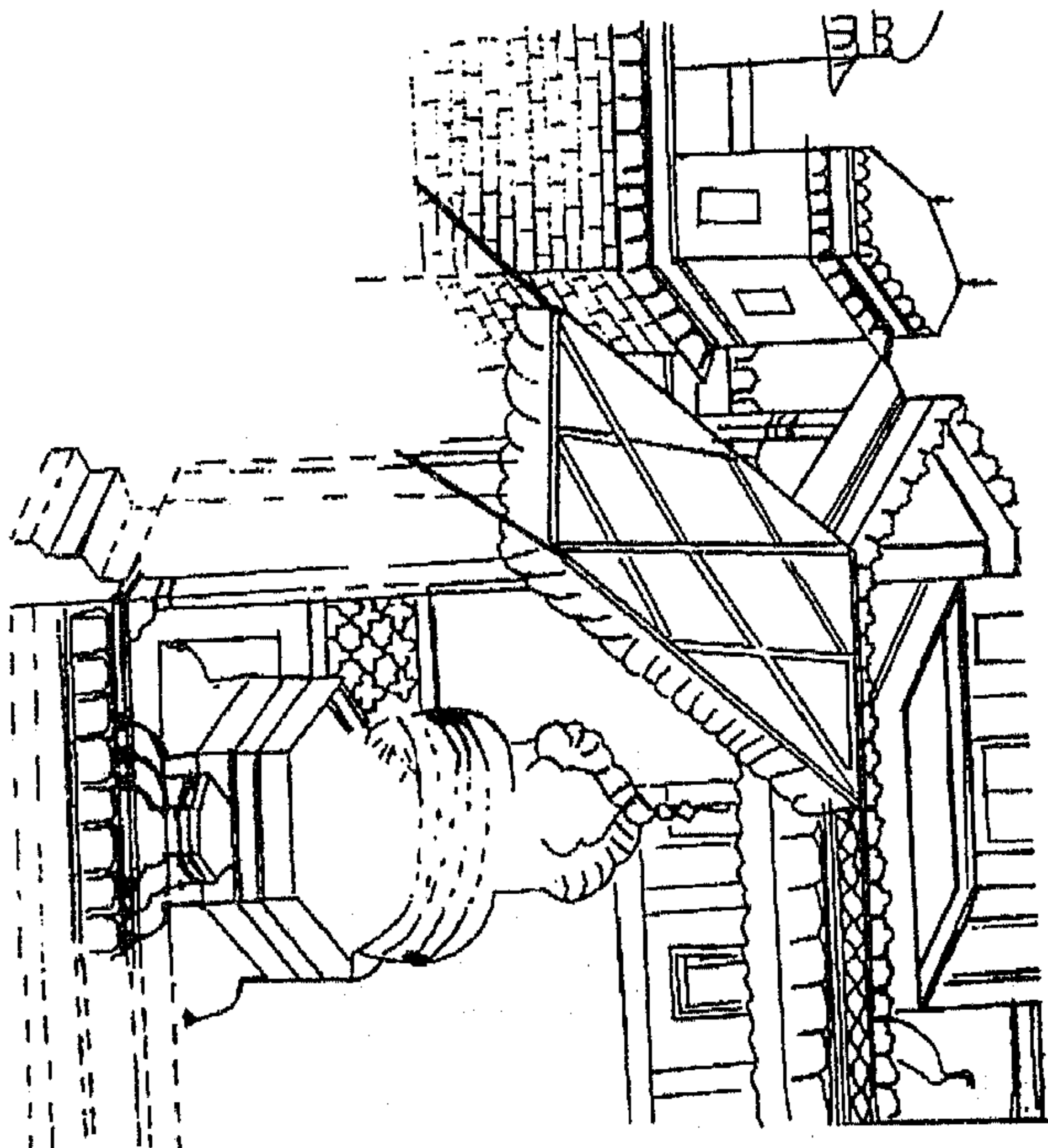
شکل رقم (۱۹۰)



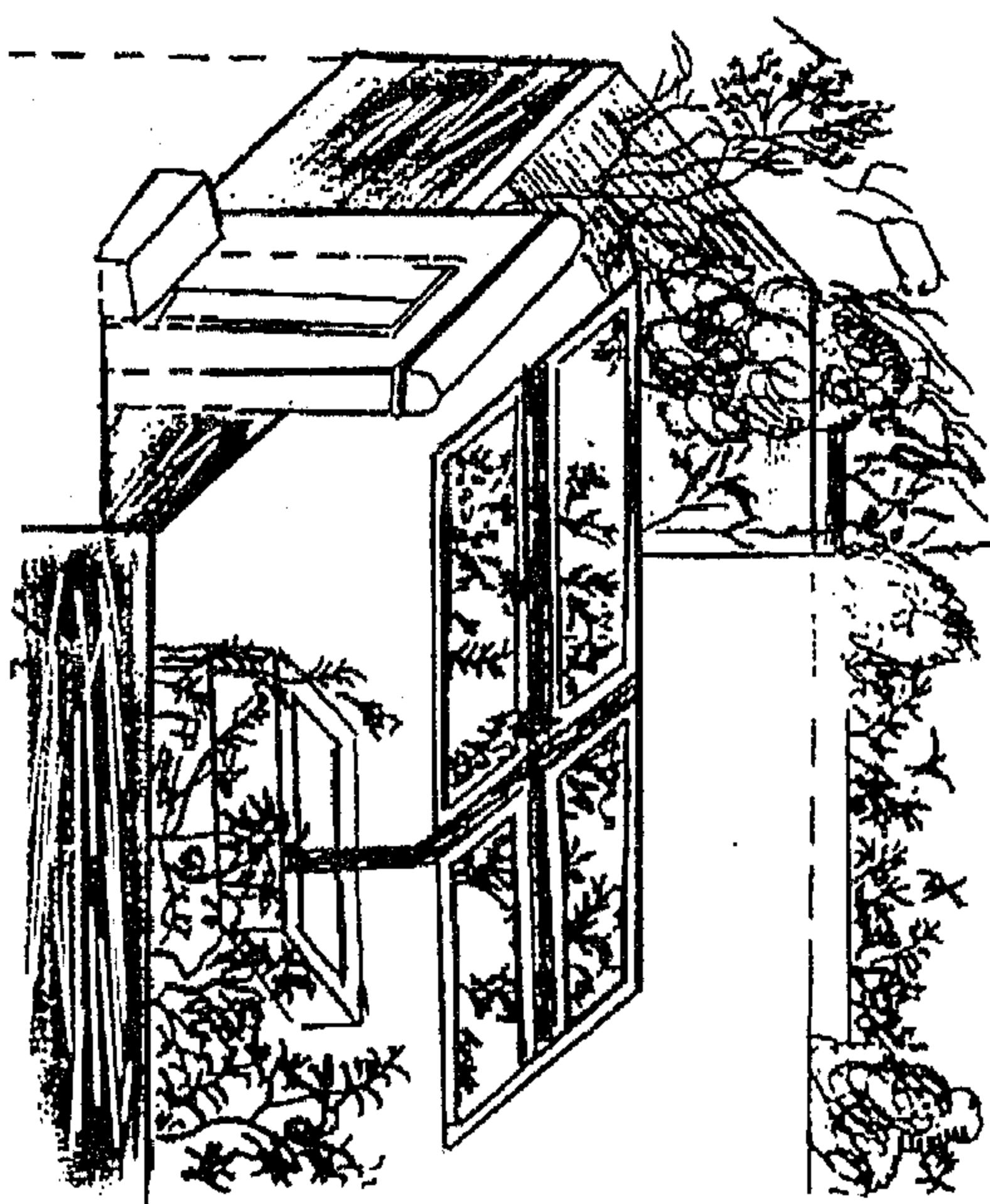
شکل رقم (۱۹۲)



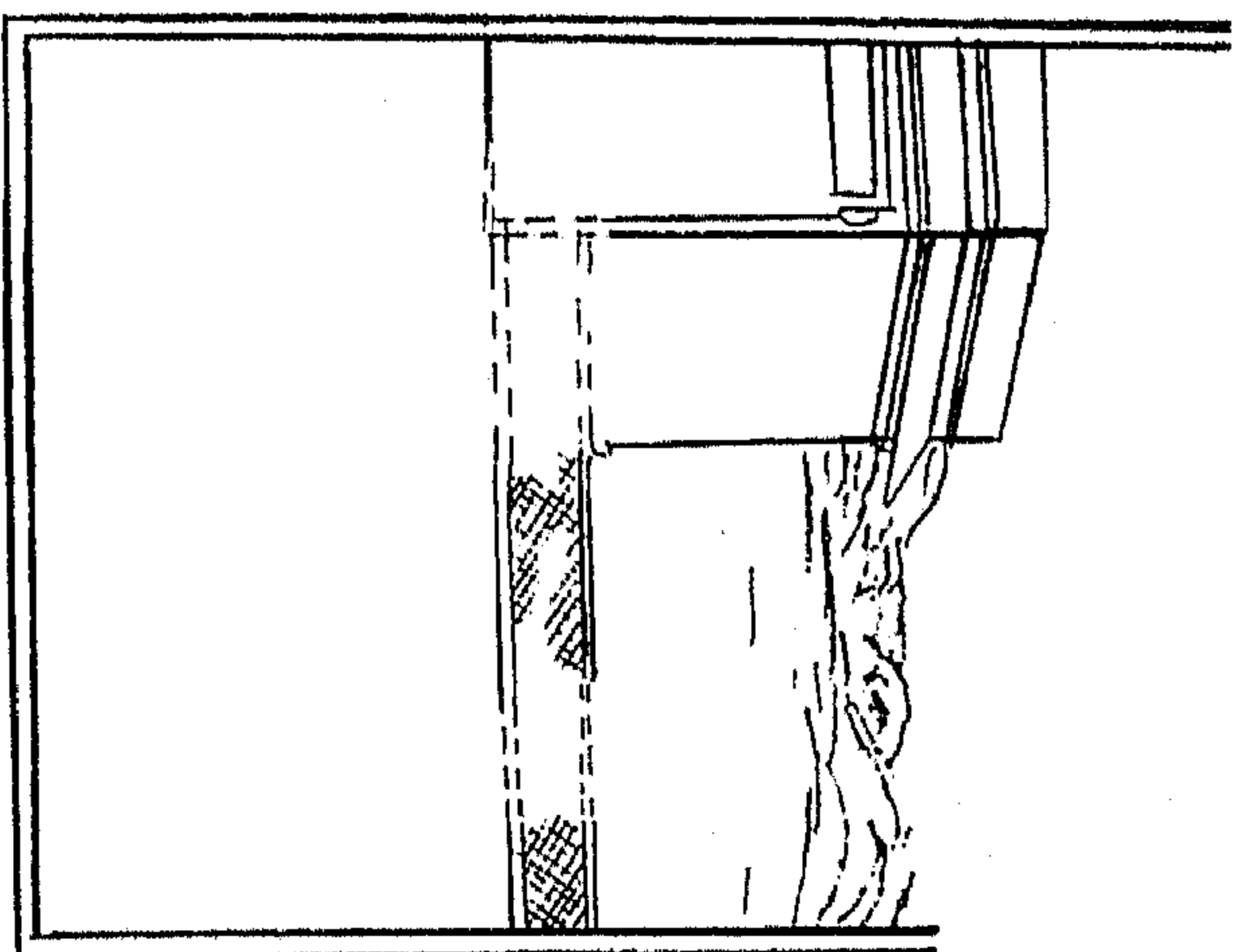
شکل رقم (۱۹۳)



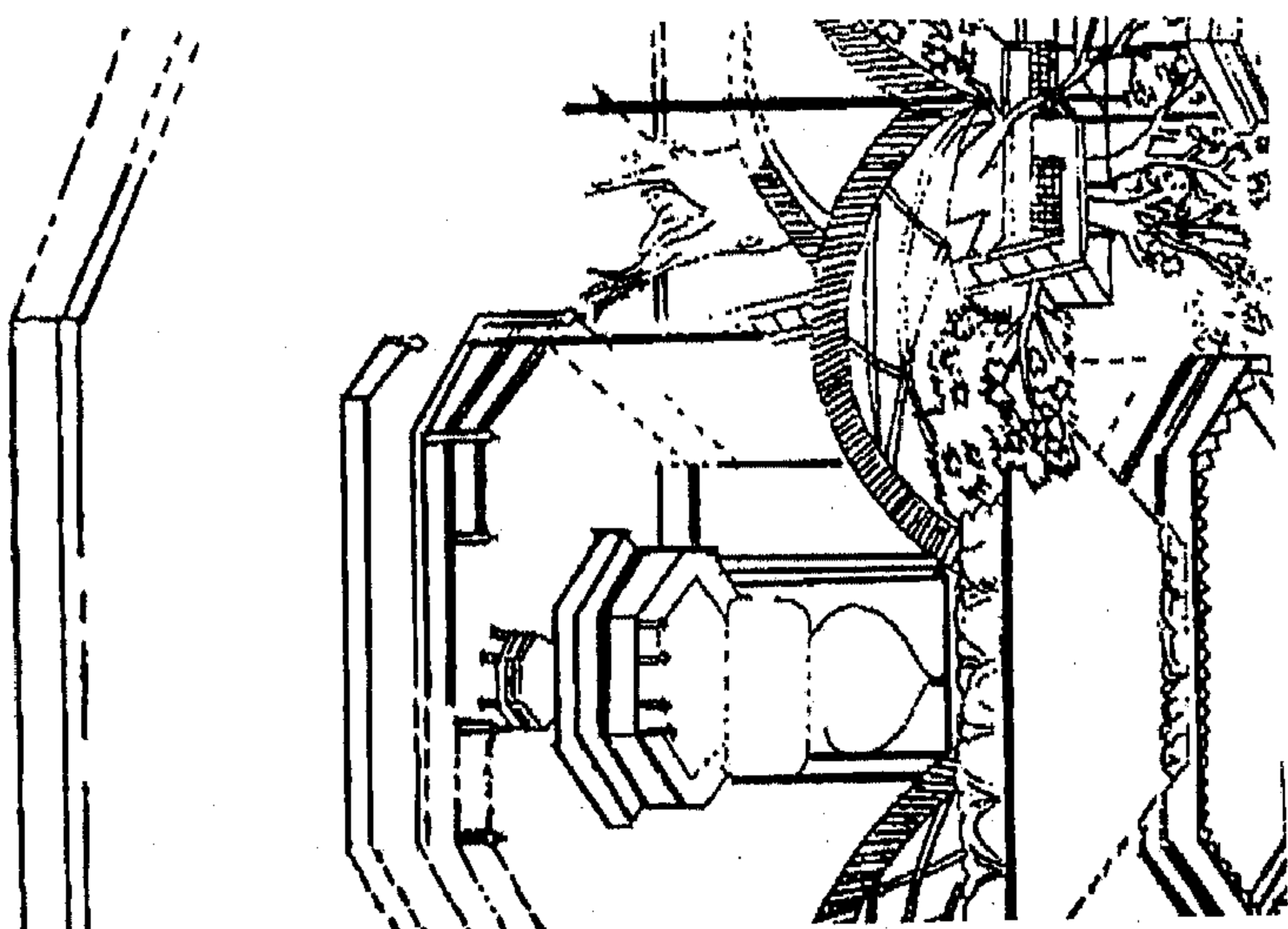
شکل رقم (۱۹۵)



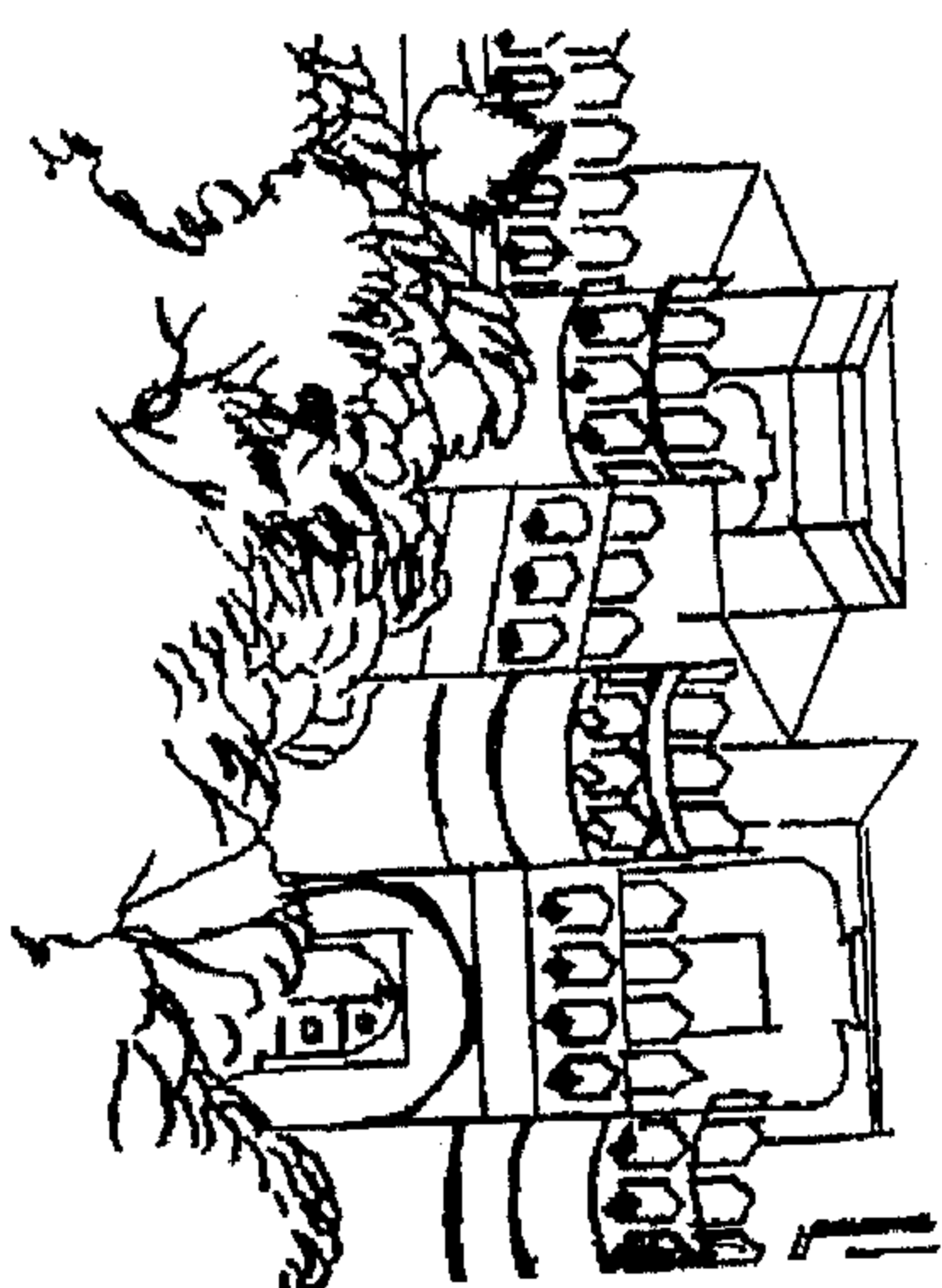
شکل رقم (۱۹۴)



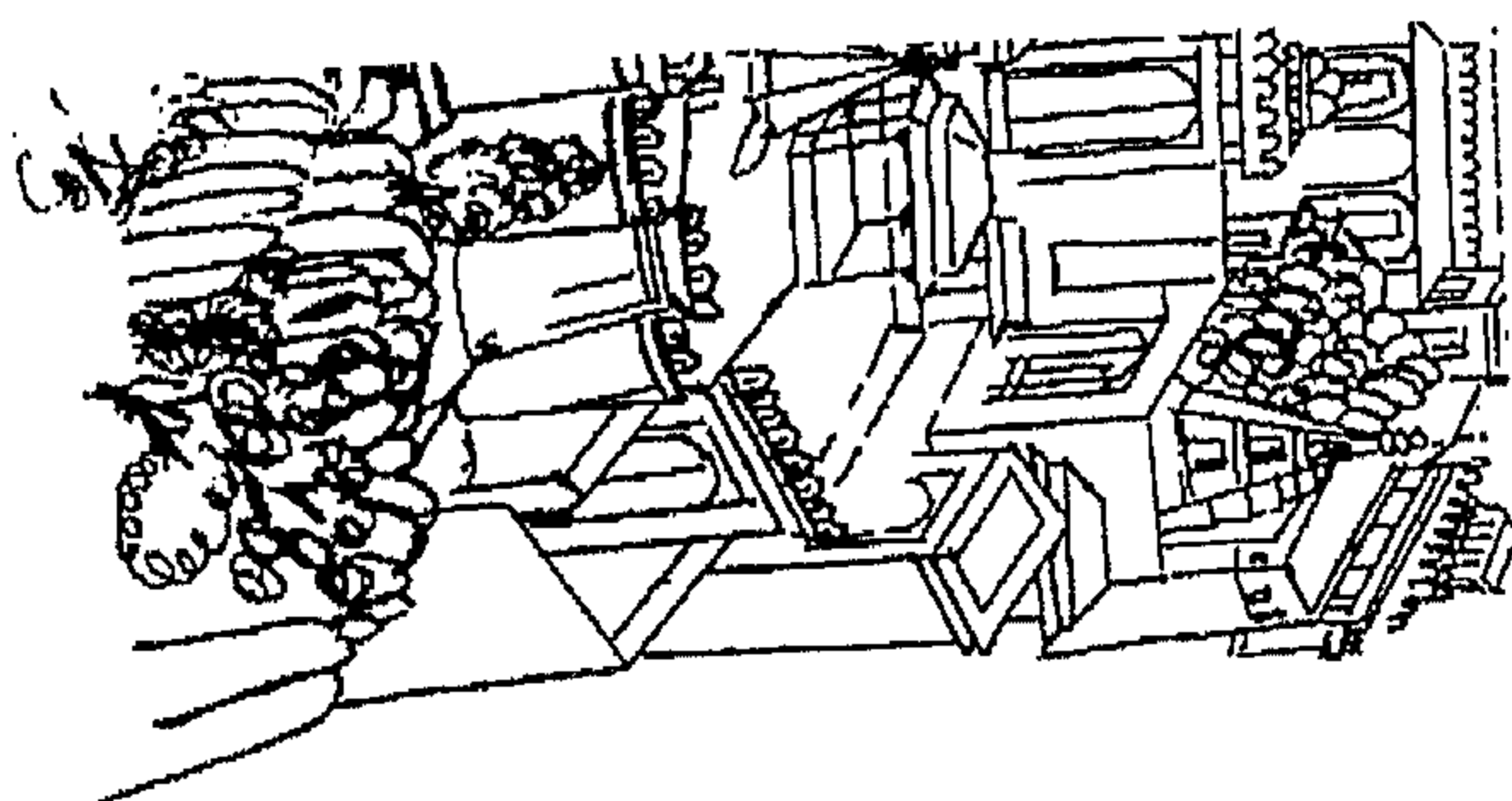
شکل رقم (۱۹۷)



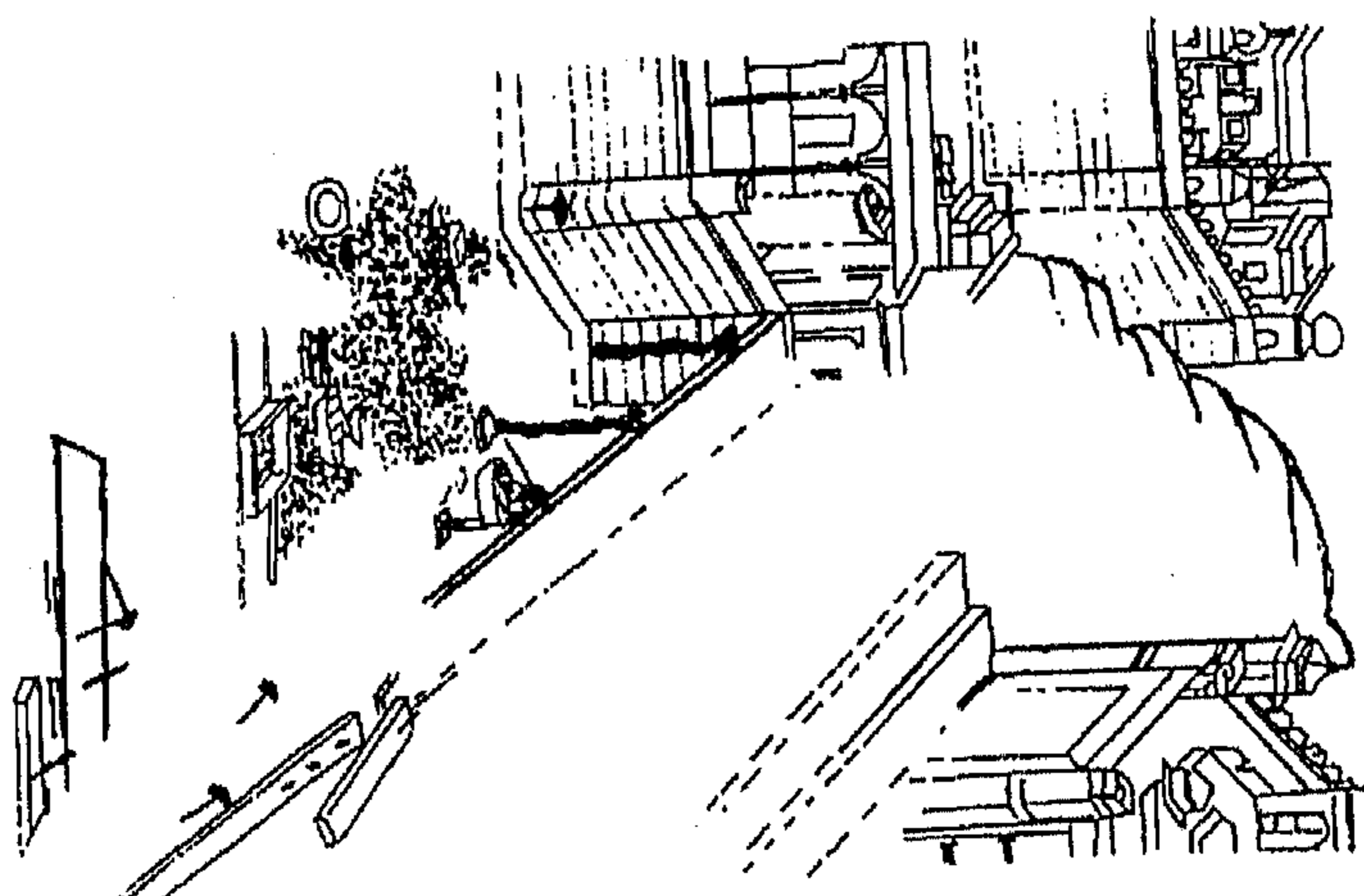
شکل رقم (۱۹۶)



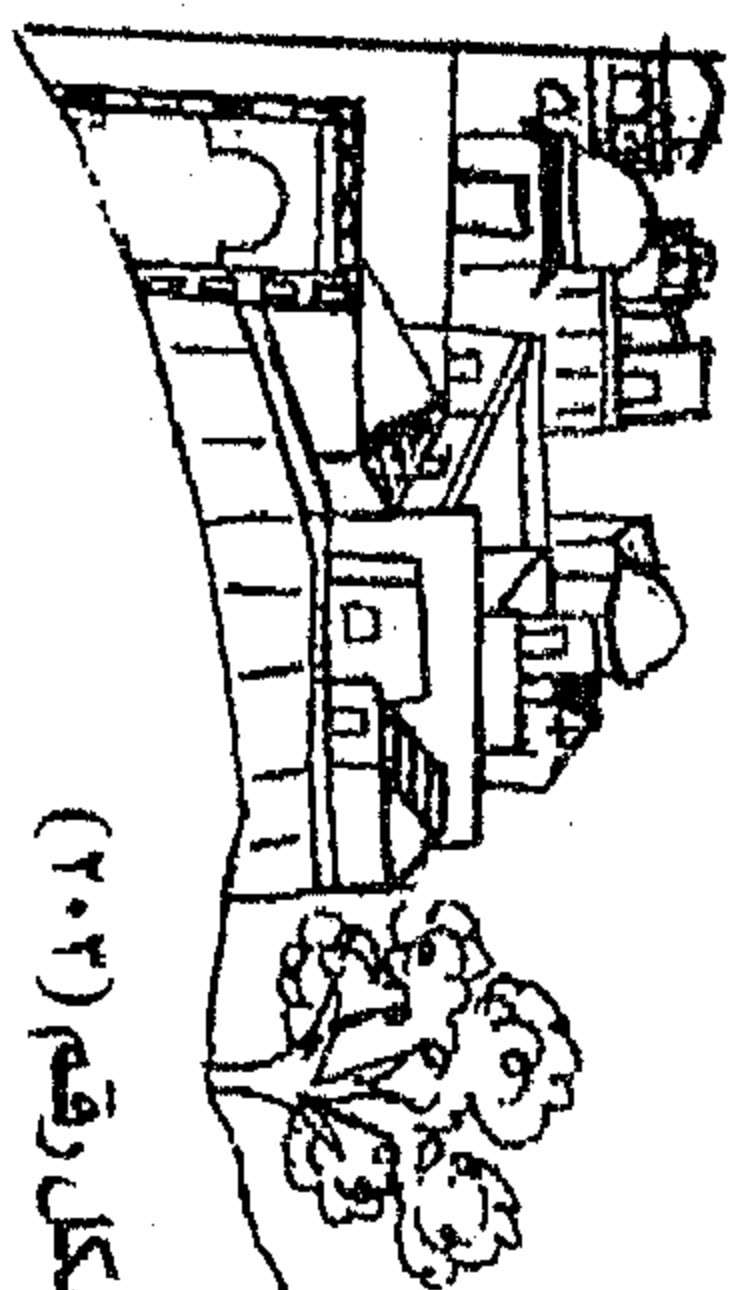
شکل رقم (۲۰۰)



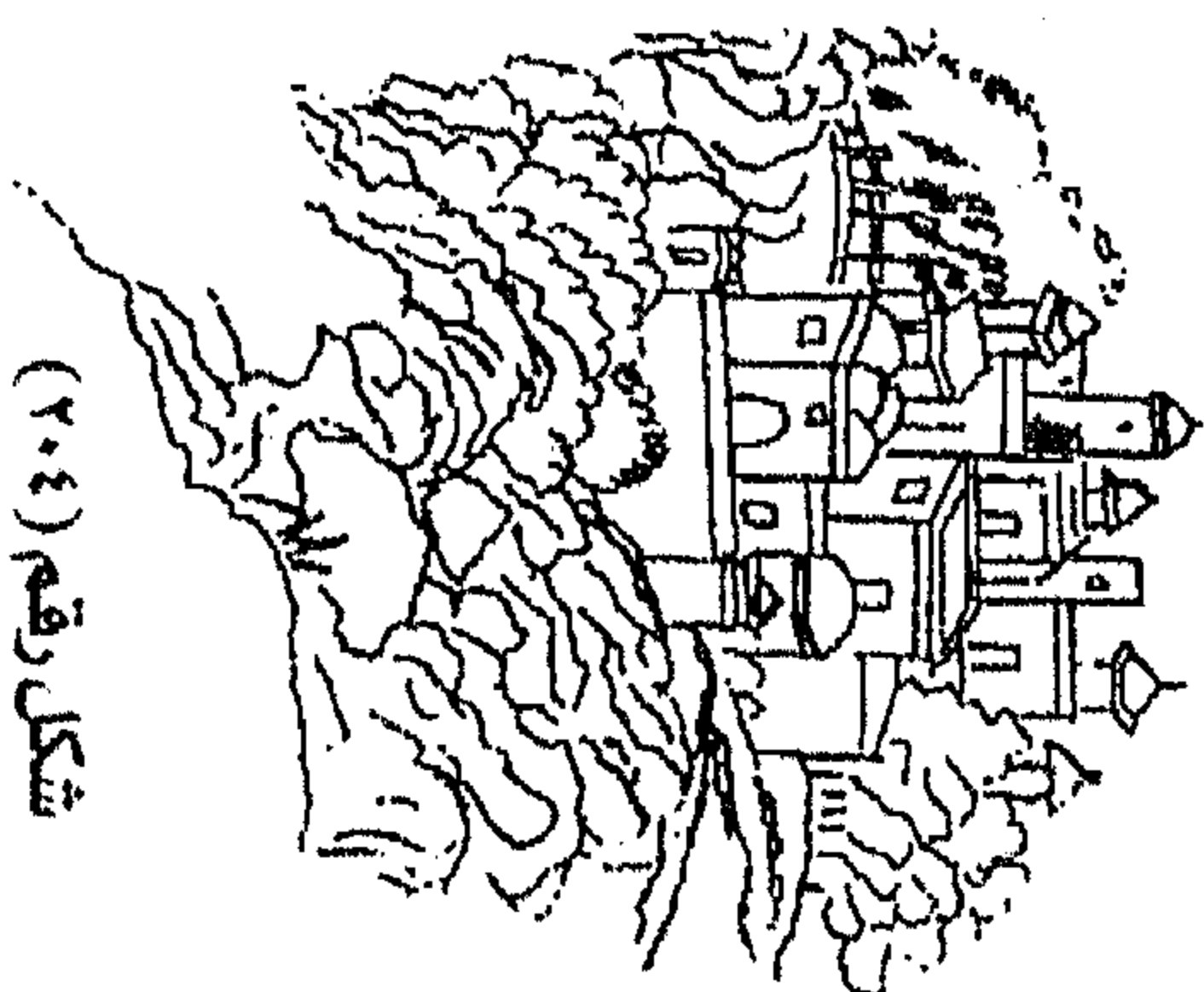
شکل رقم (۱۹۹)



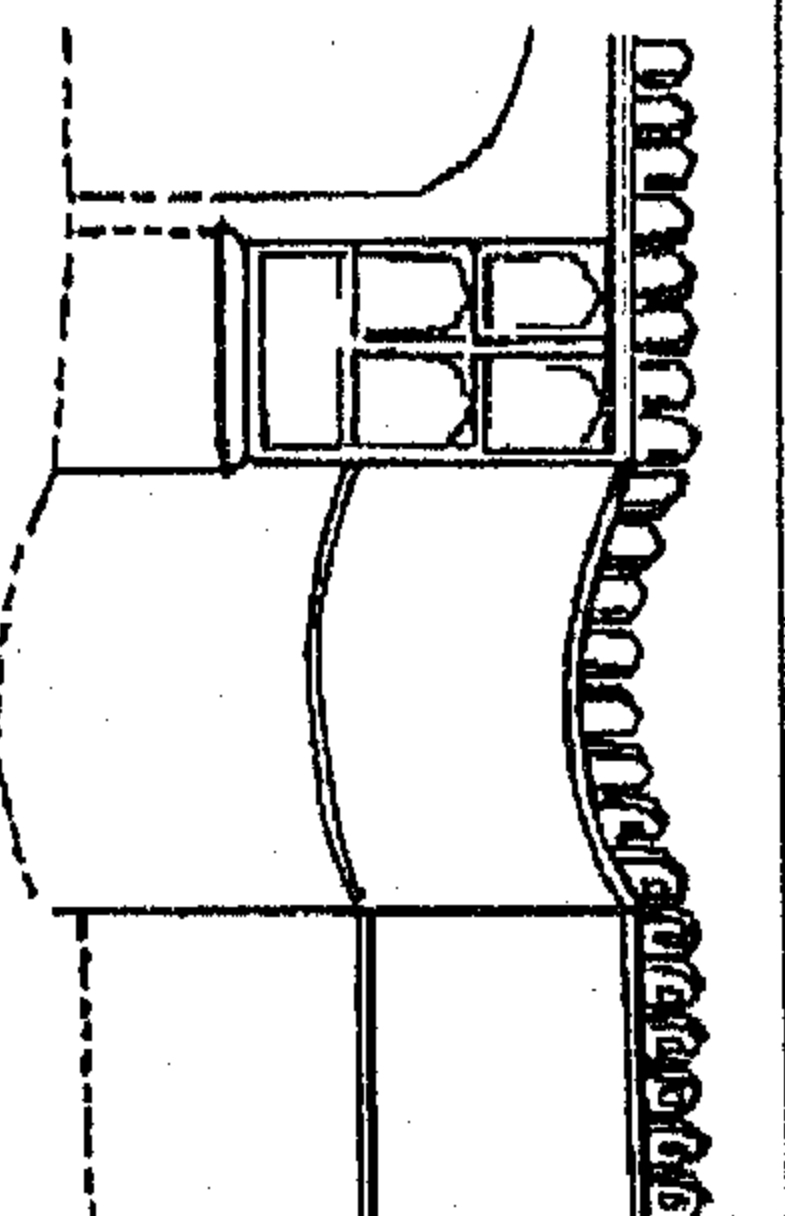
شکل رقم (۱۹۸)



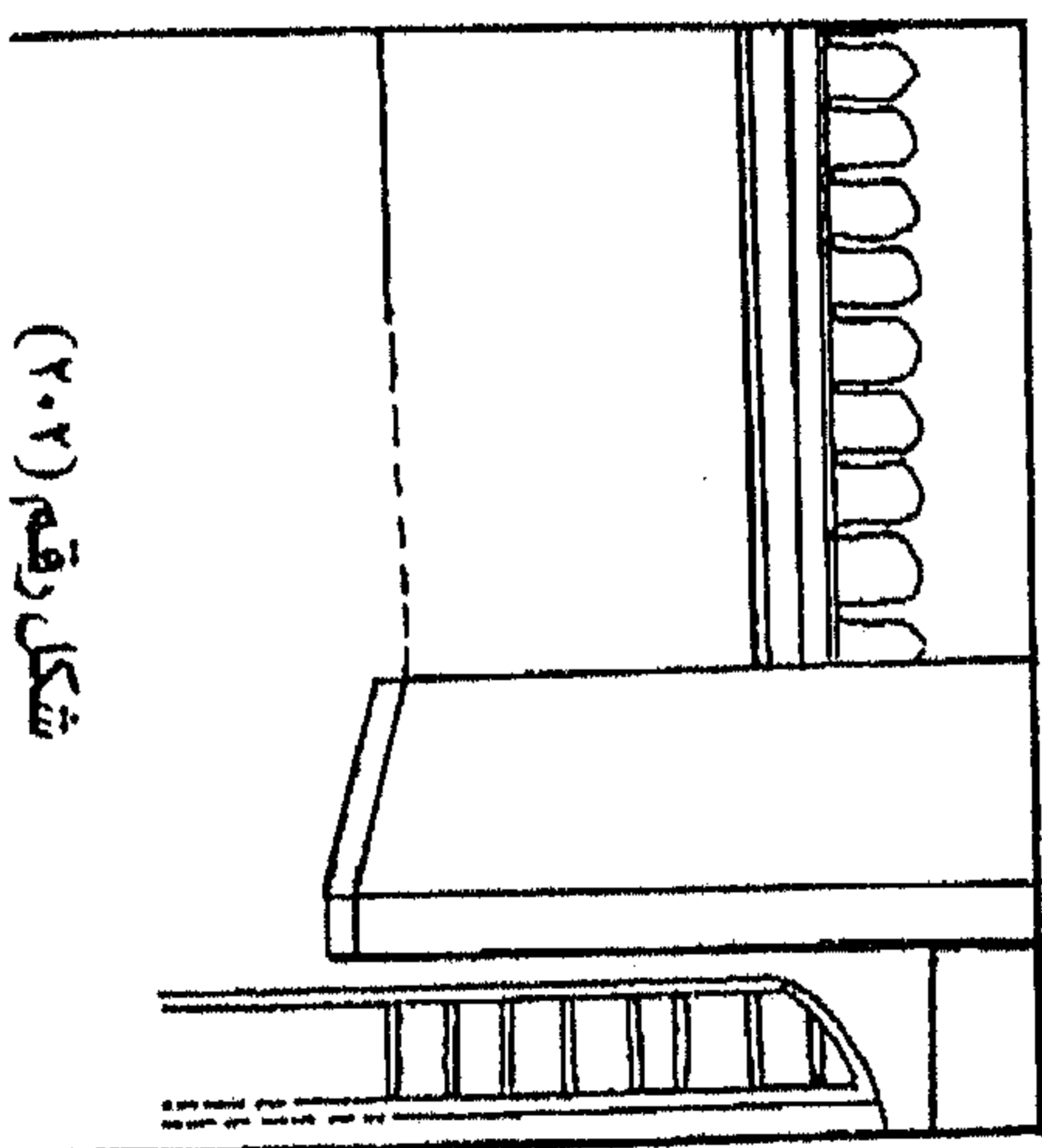
شکل رقم (۲۰۲)



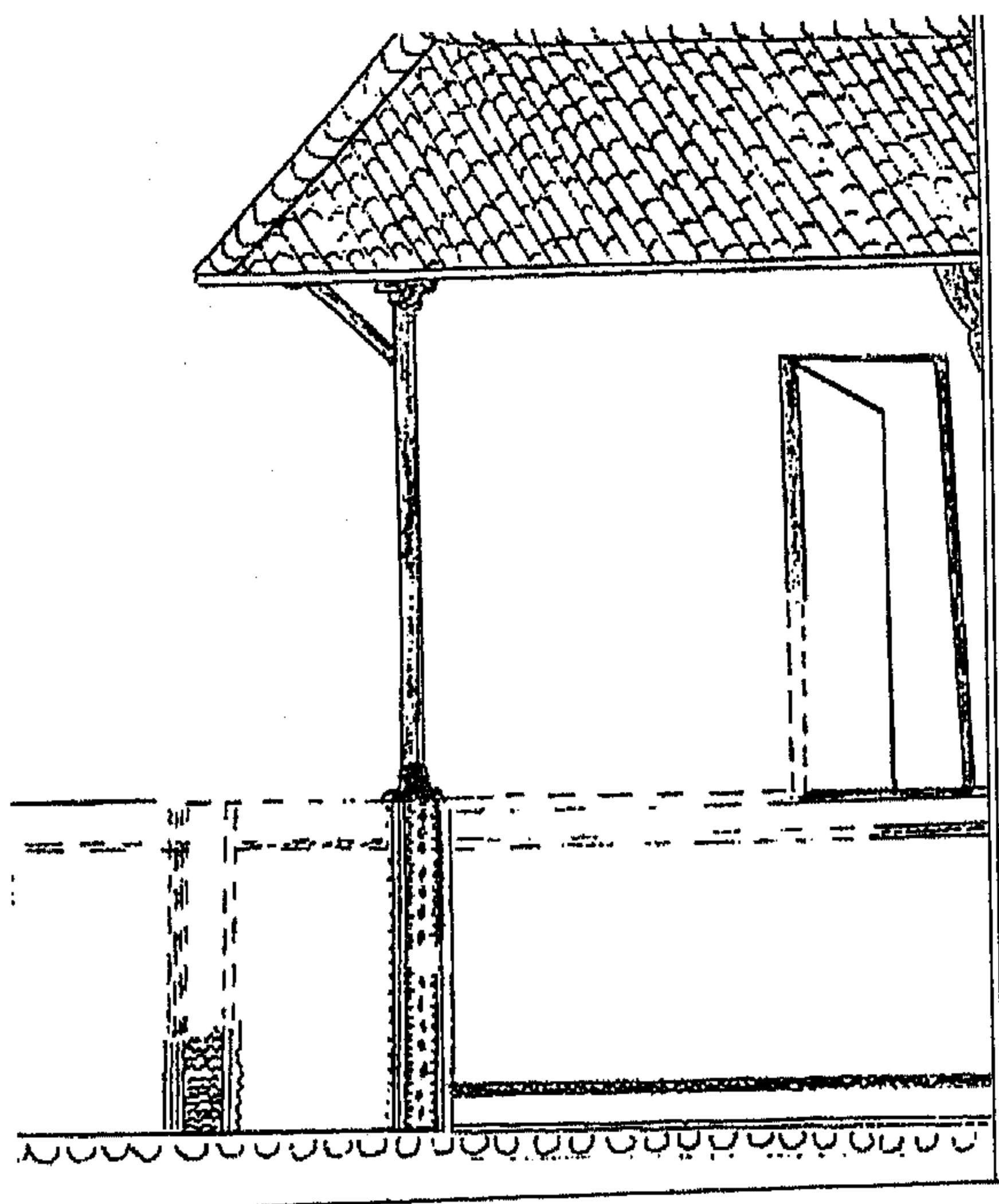
شکل رقم (۲۰۴)



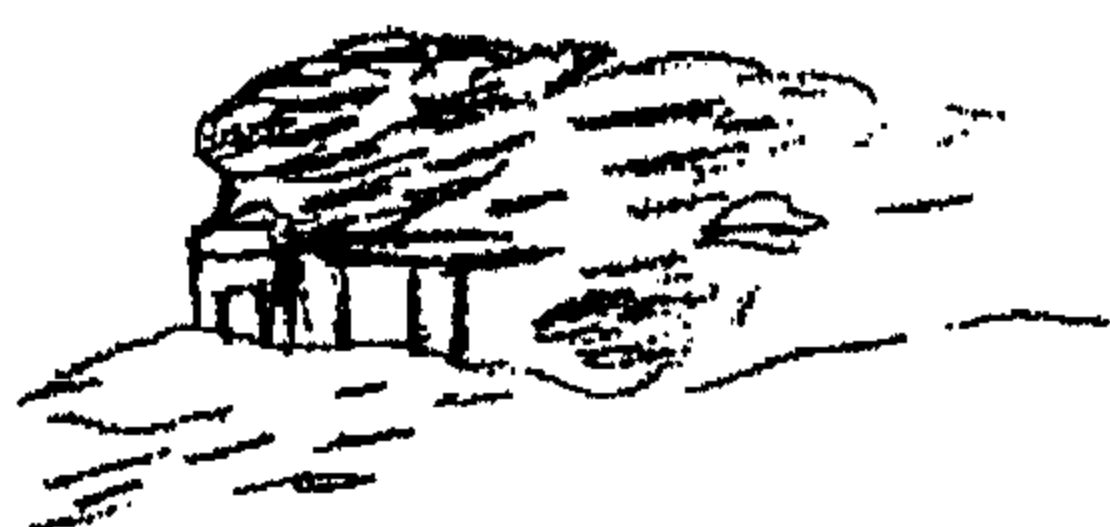
شکل رقم (۲۰۱)



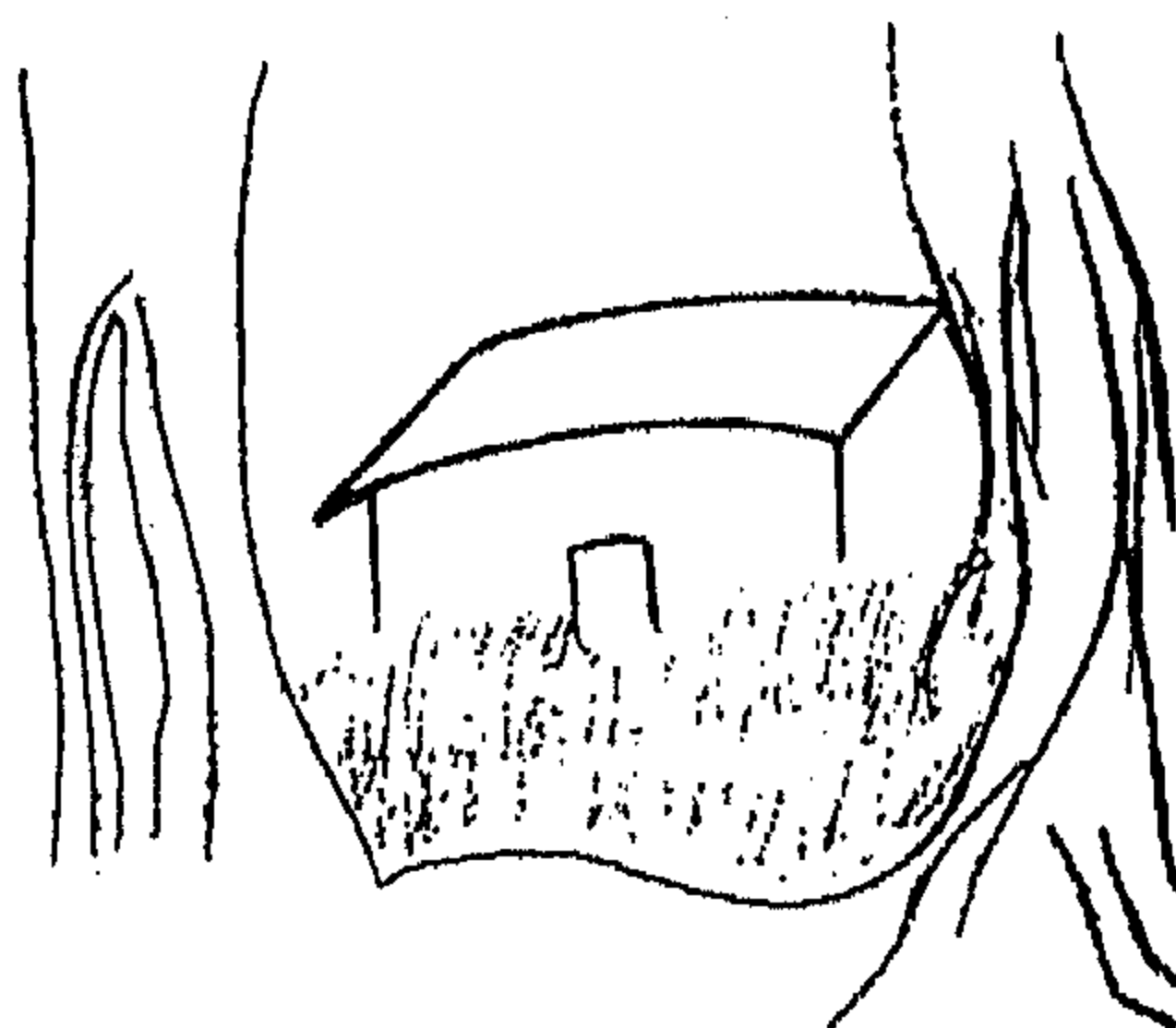
شکل رقم (۲۰۲)



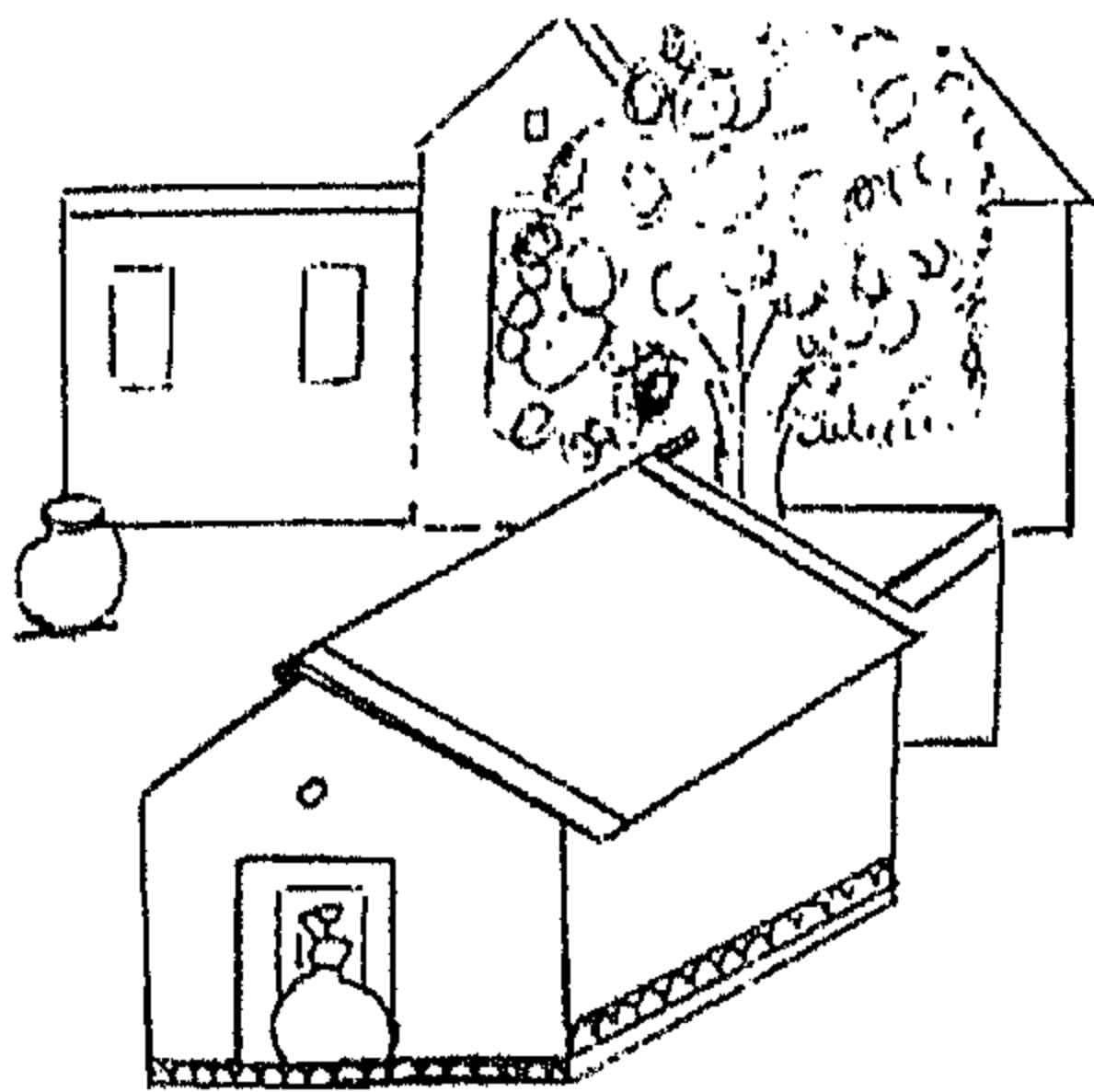
شکل رقم (۲۰۵)



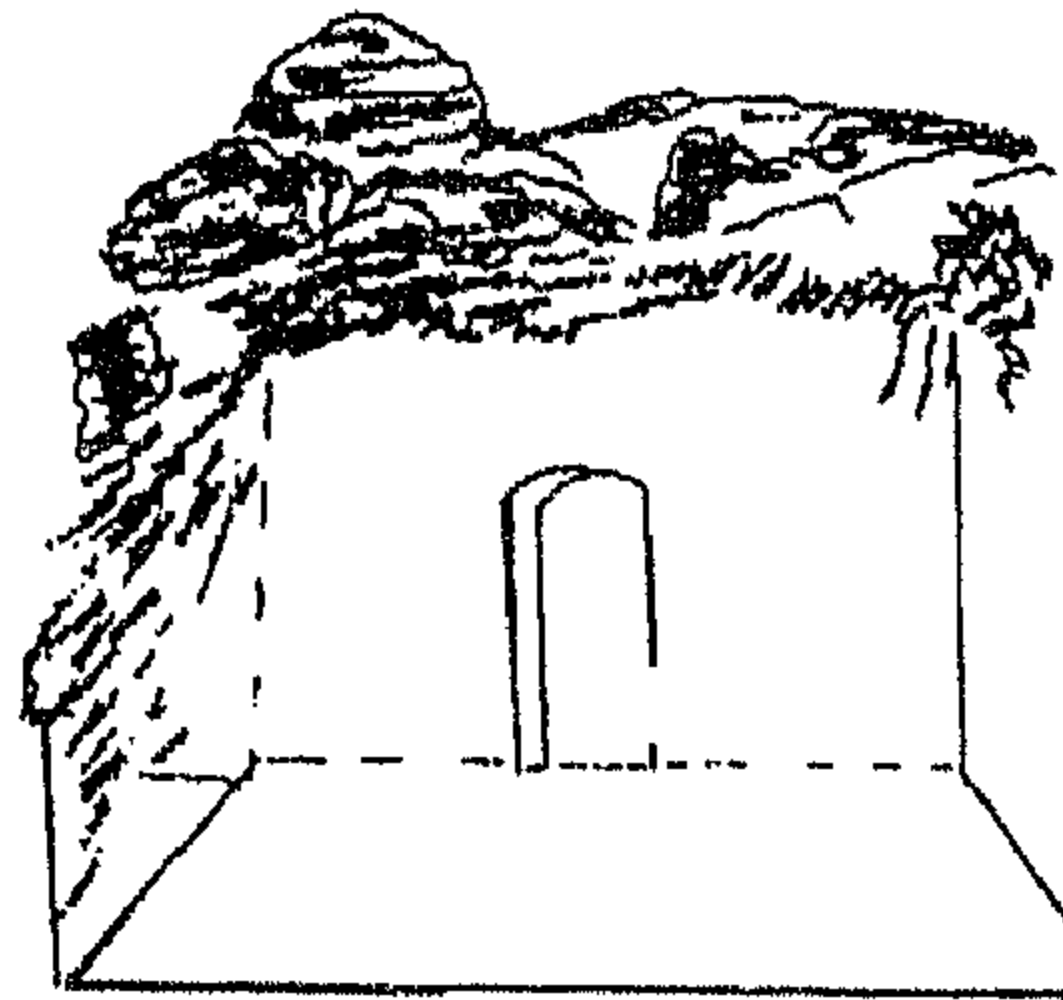
شکل رقم (۲۰۷)



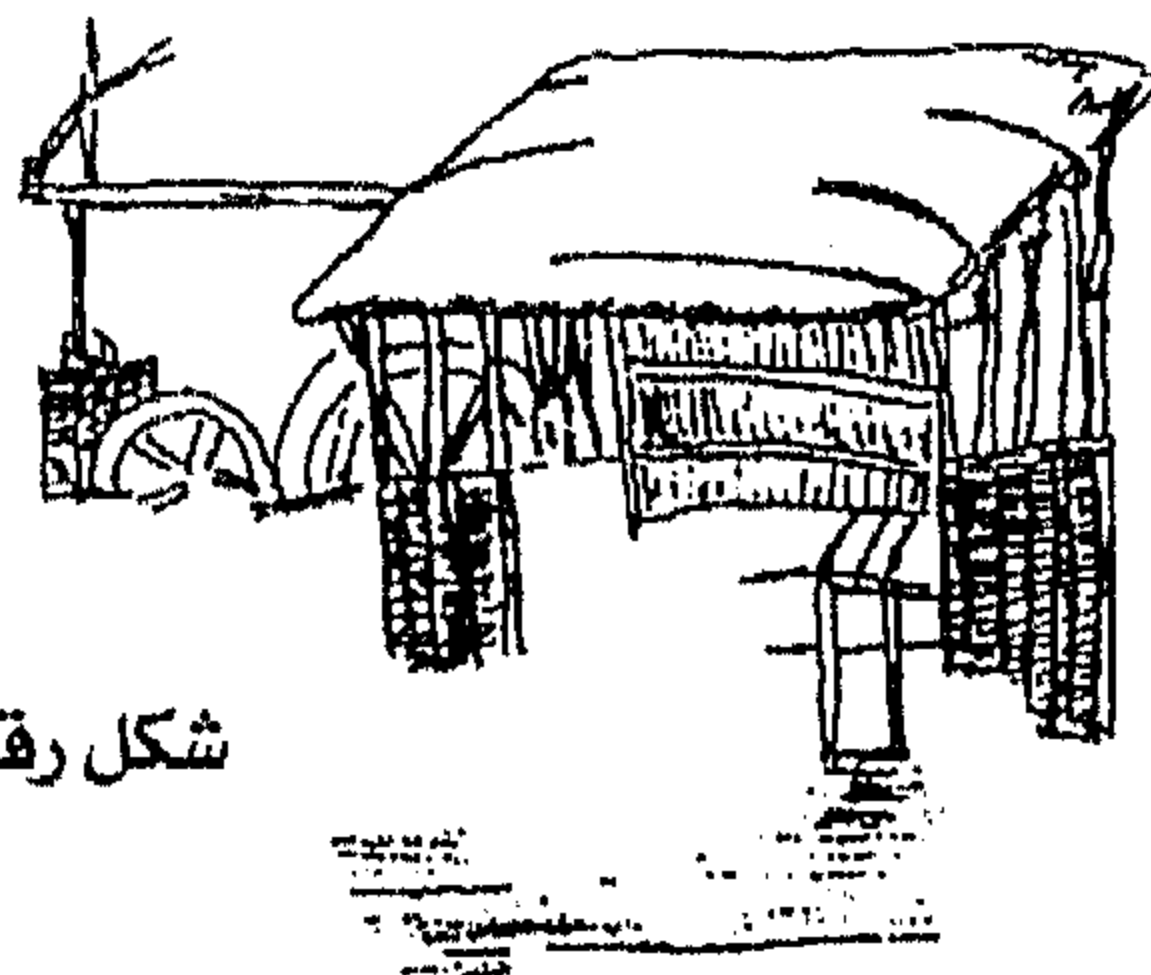
شکل رقم (۲۰۶)



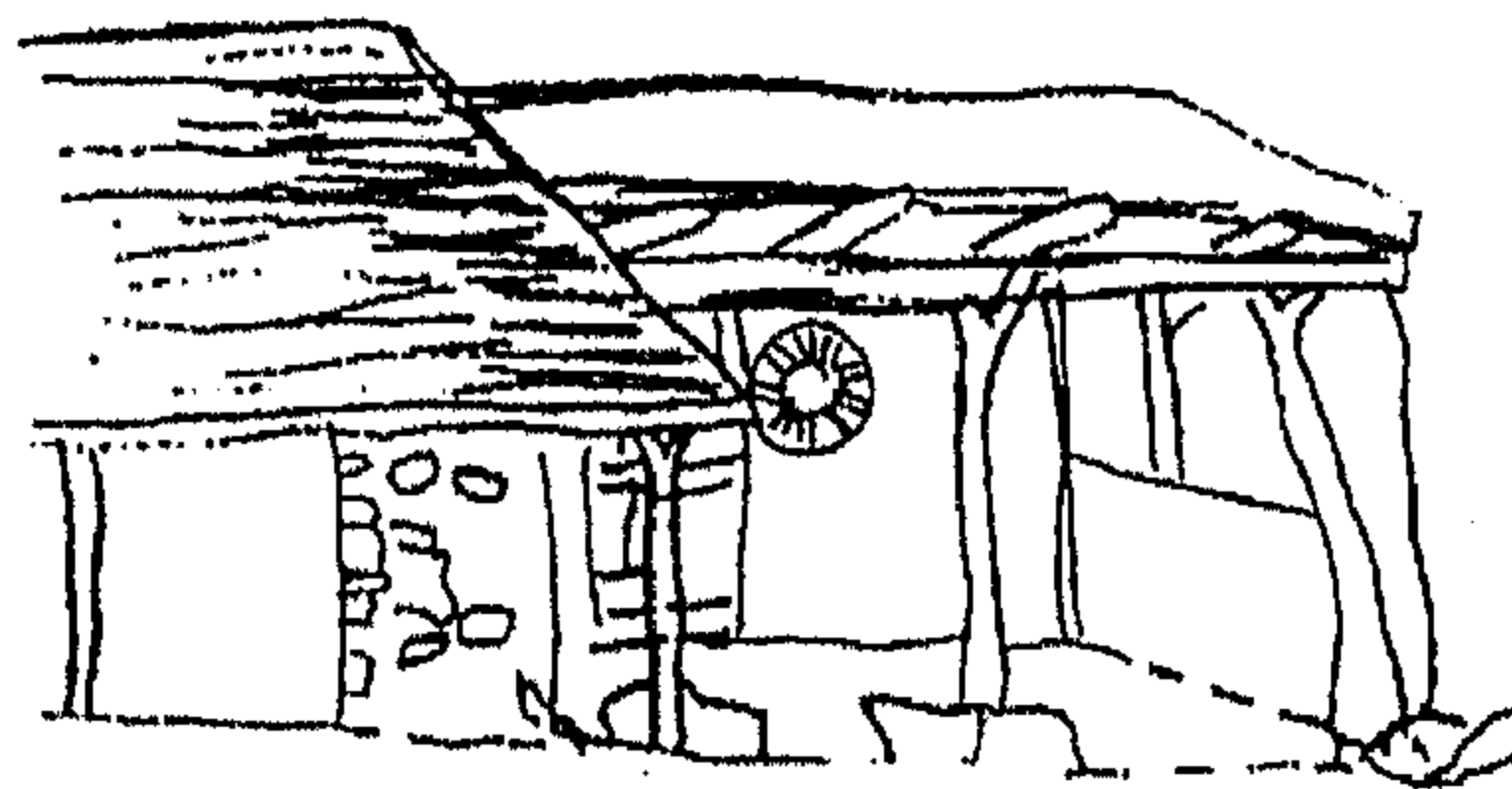
شکل رقم (۲۰۹)



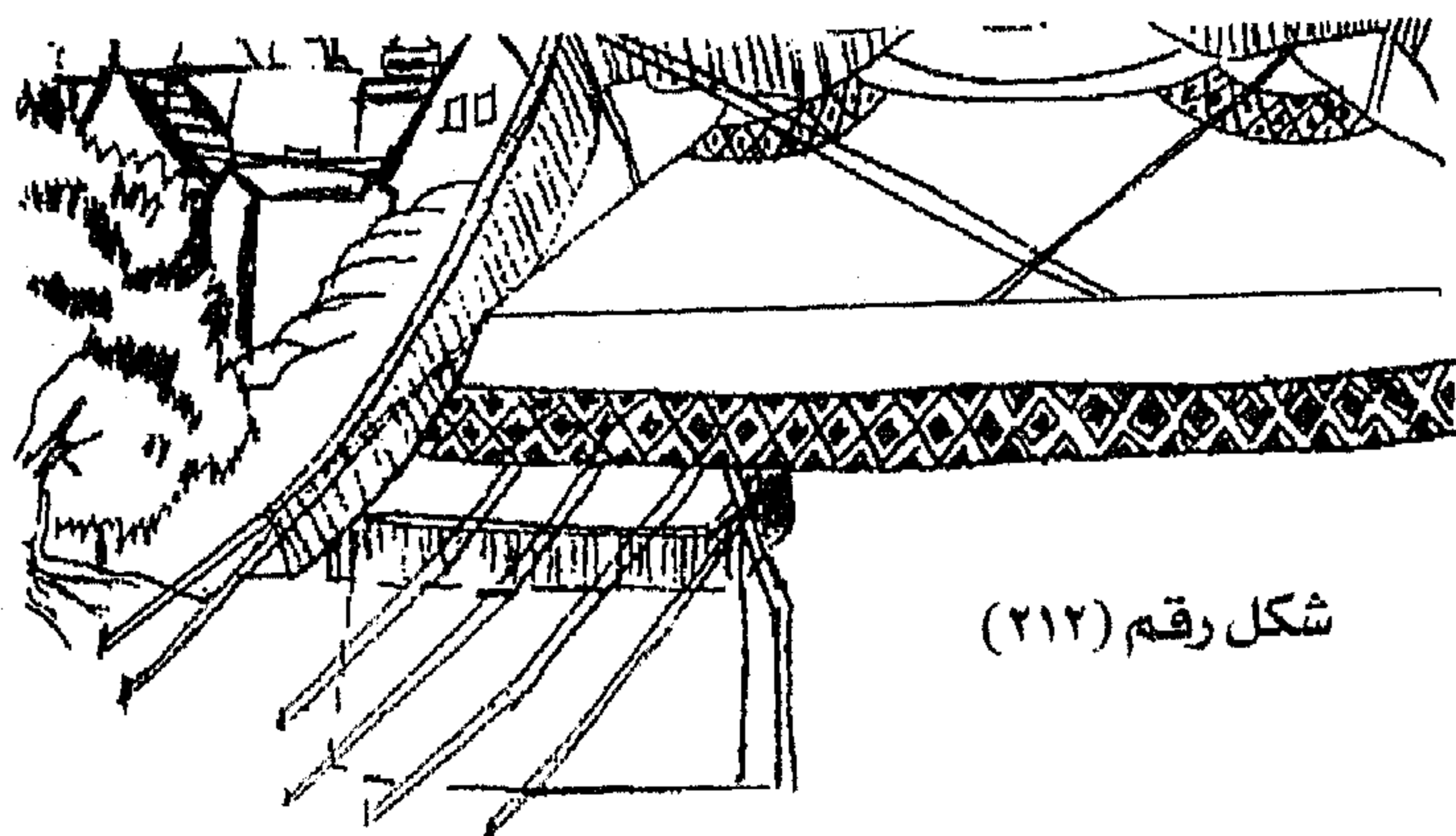
شکل رقم (۲۰۸)



شکل رقم (۲۱۰)



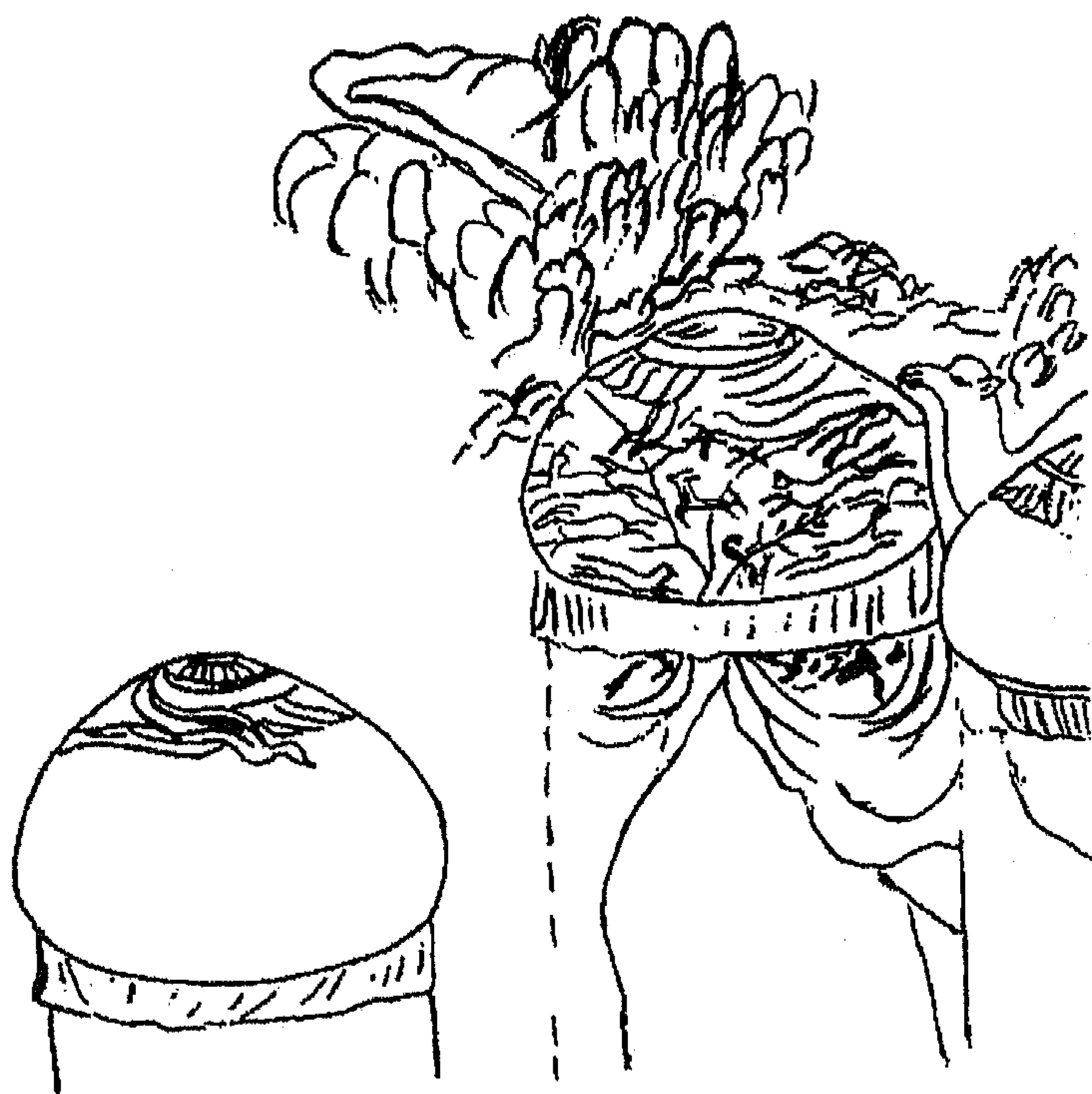
شکل رقم (۲۱۱)



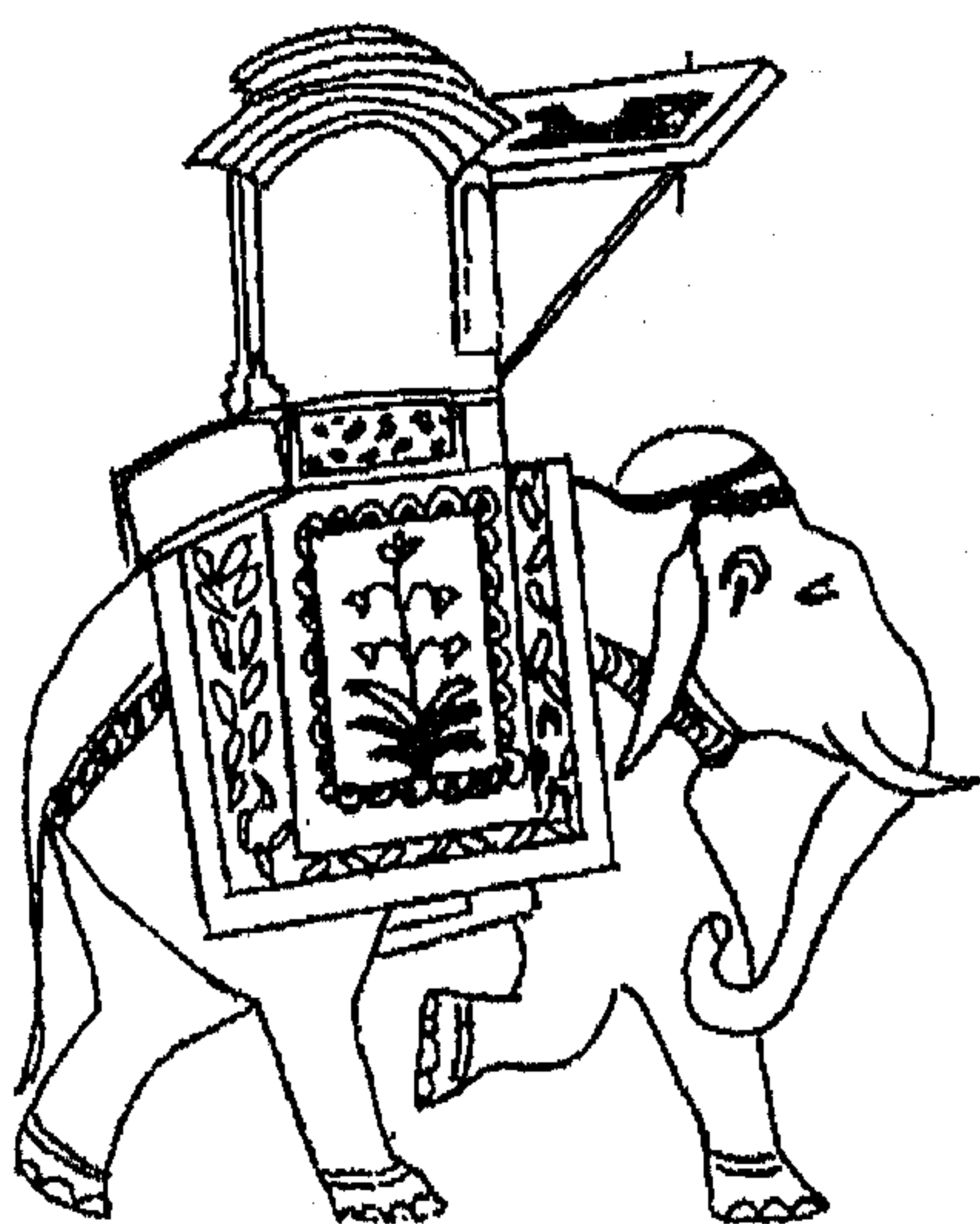
شکل رقم (۲۱۲)



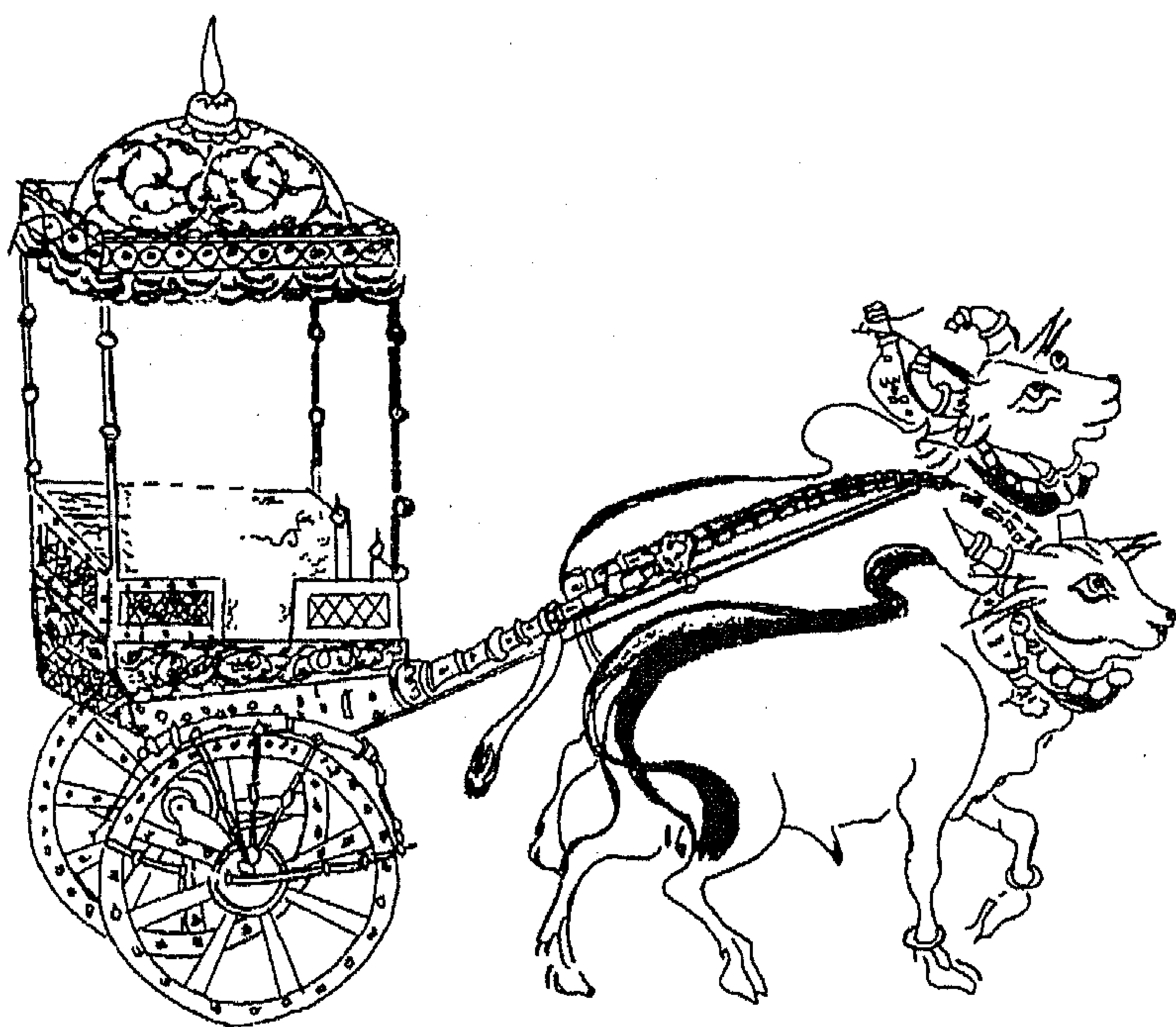
شکل رقم (۲۱۳)



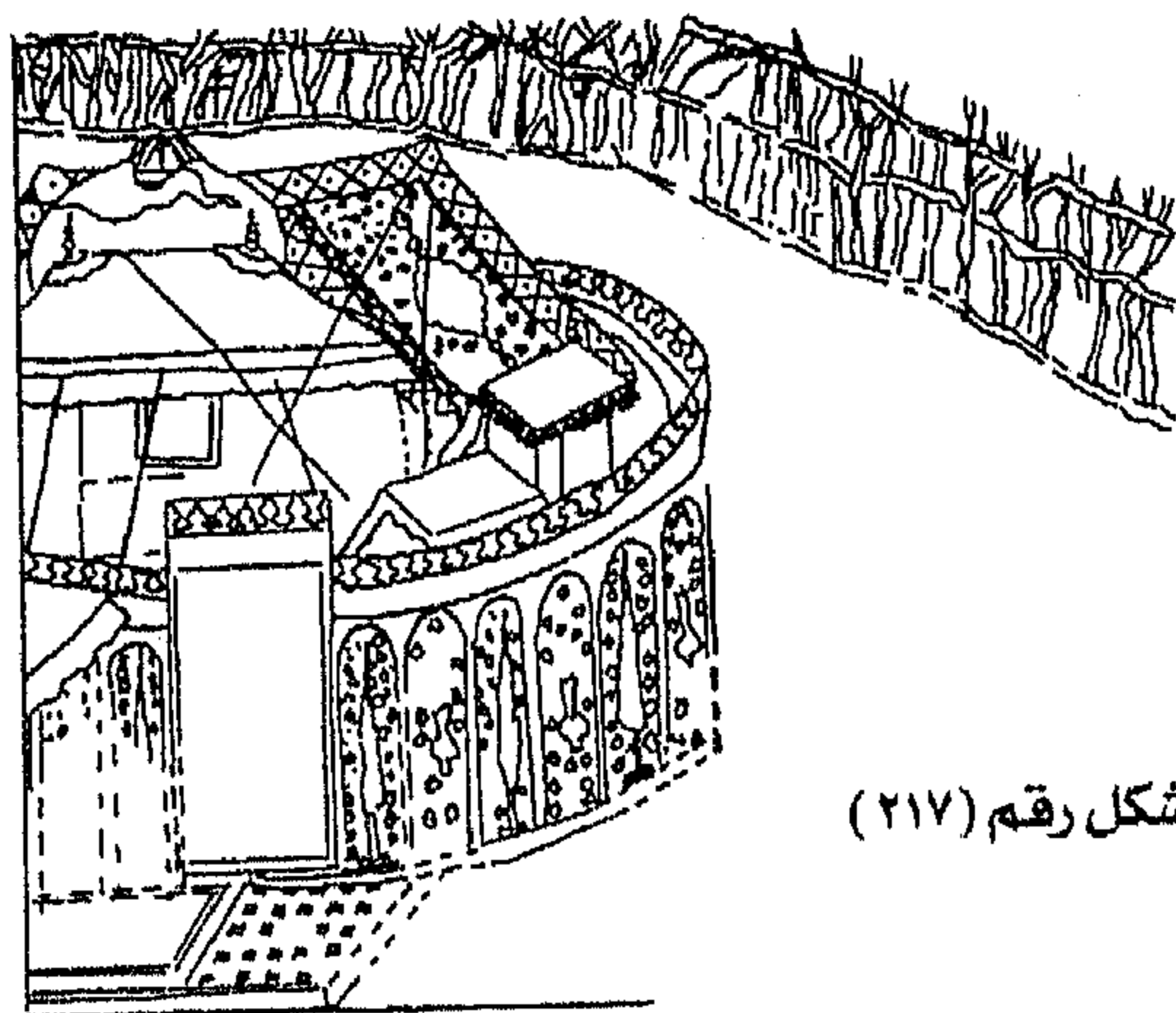
شکل رقم (۲۱۴)



شکل رقم (۲۱۵)



شکل رقم (۲۱۶)



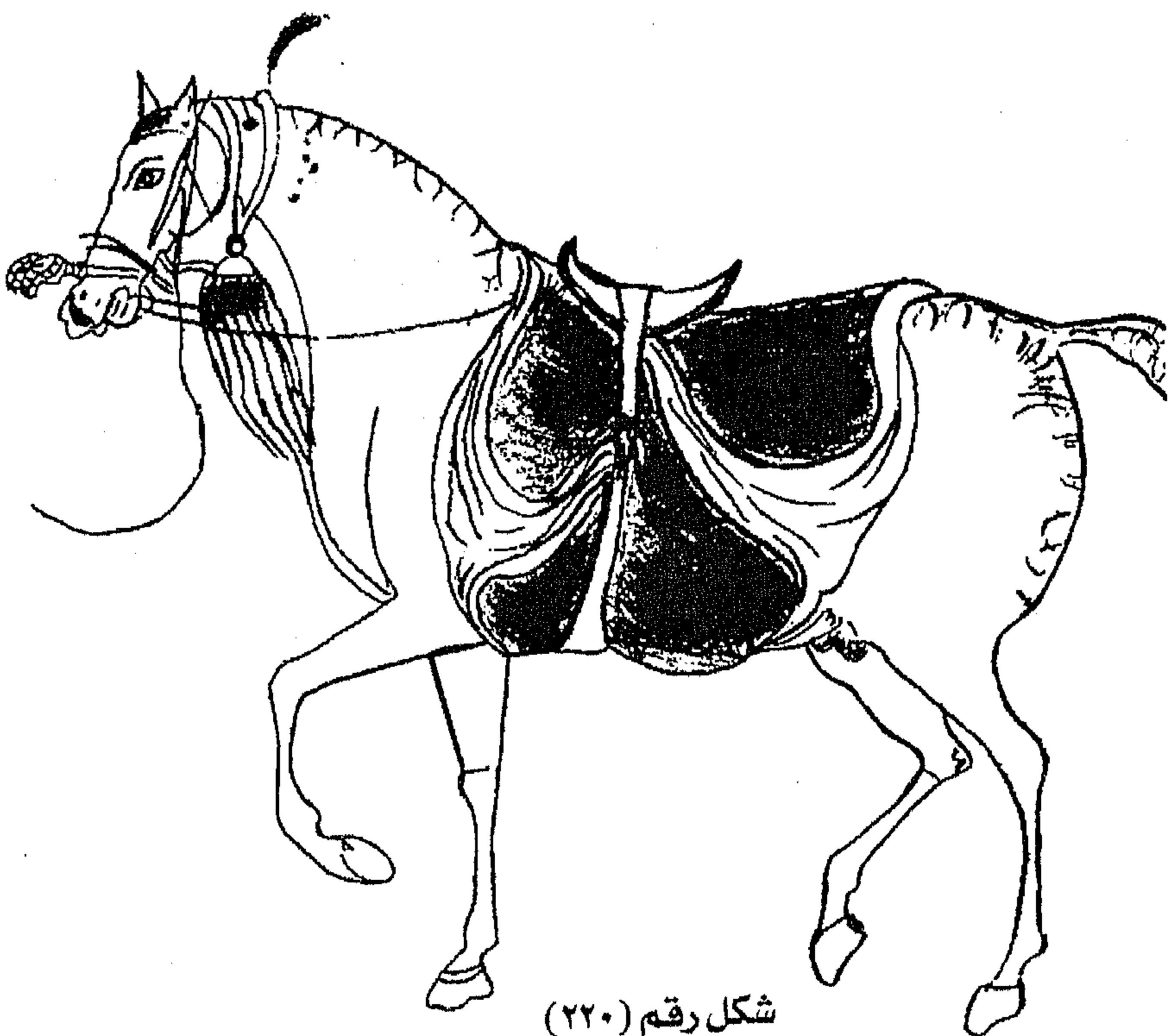
شکل رقم (۲۱۷)



شکل رقم (۲۱۸)



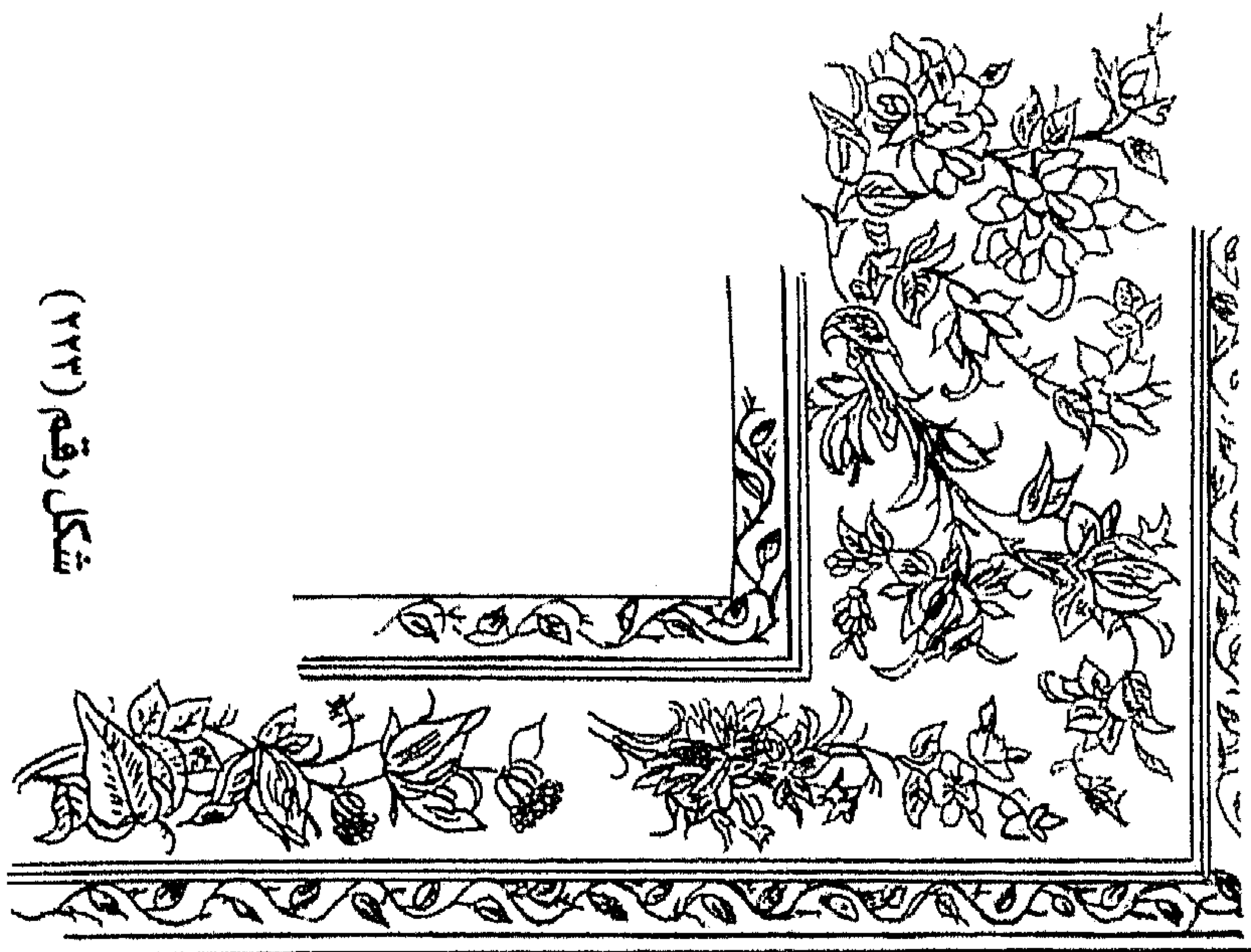
شکل رقم (۲۱۹)



شکل رقم (۲۲۰)



شکل رقم (۲۲۱)



شکل رقم (۲۲۳)



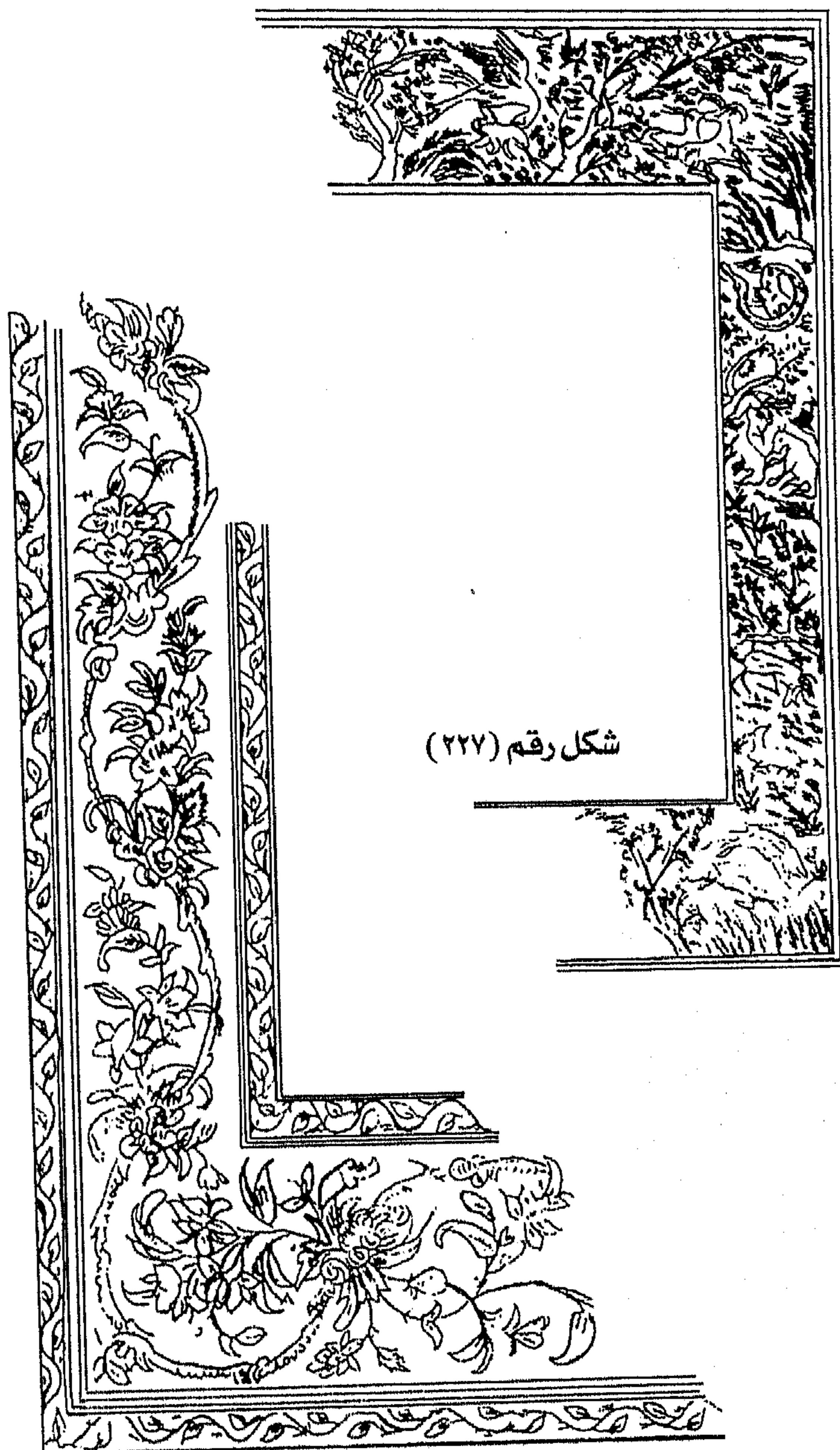
شکل رقم (۲۲۲)



شکل رقم (۲۲۵)

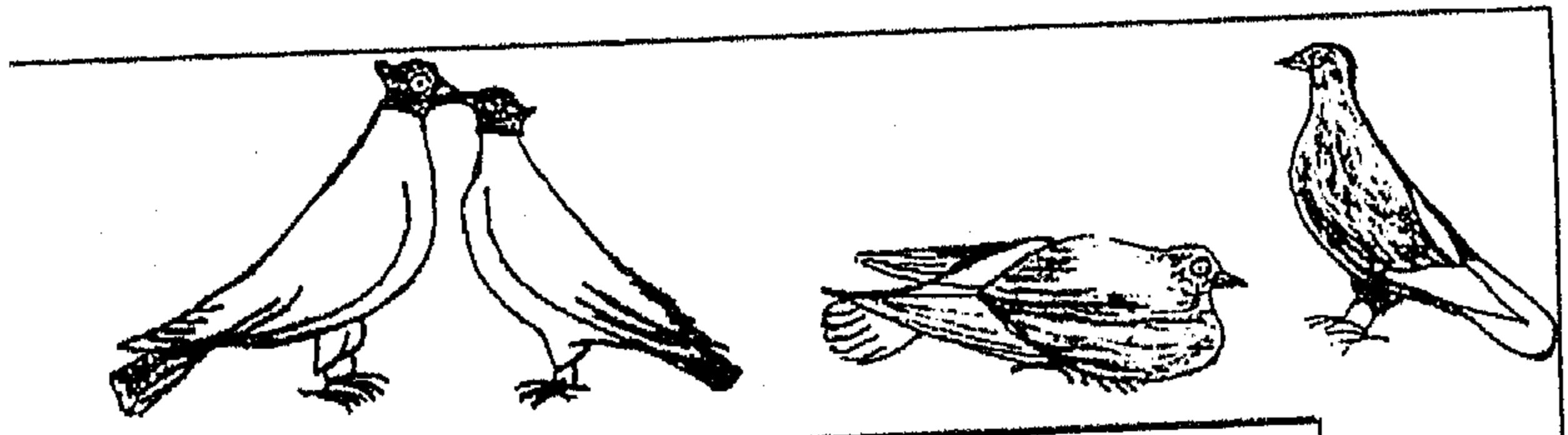
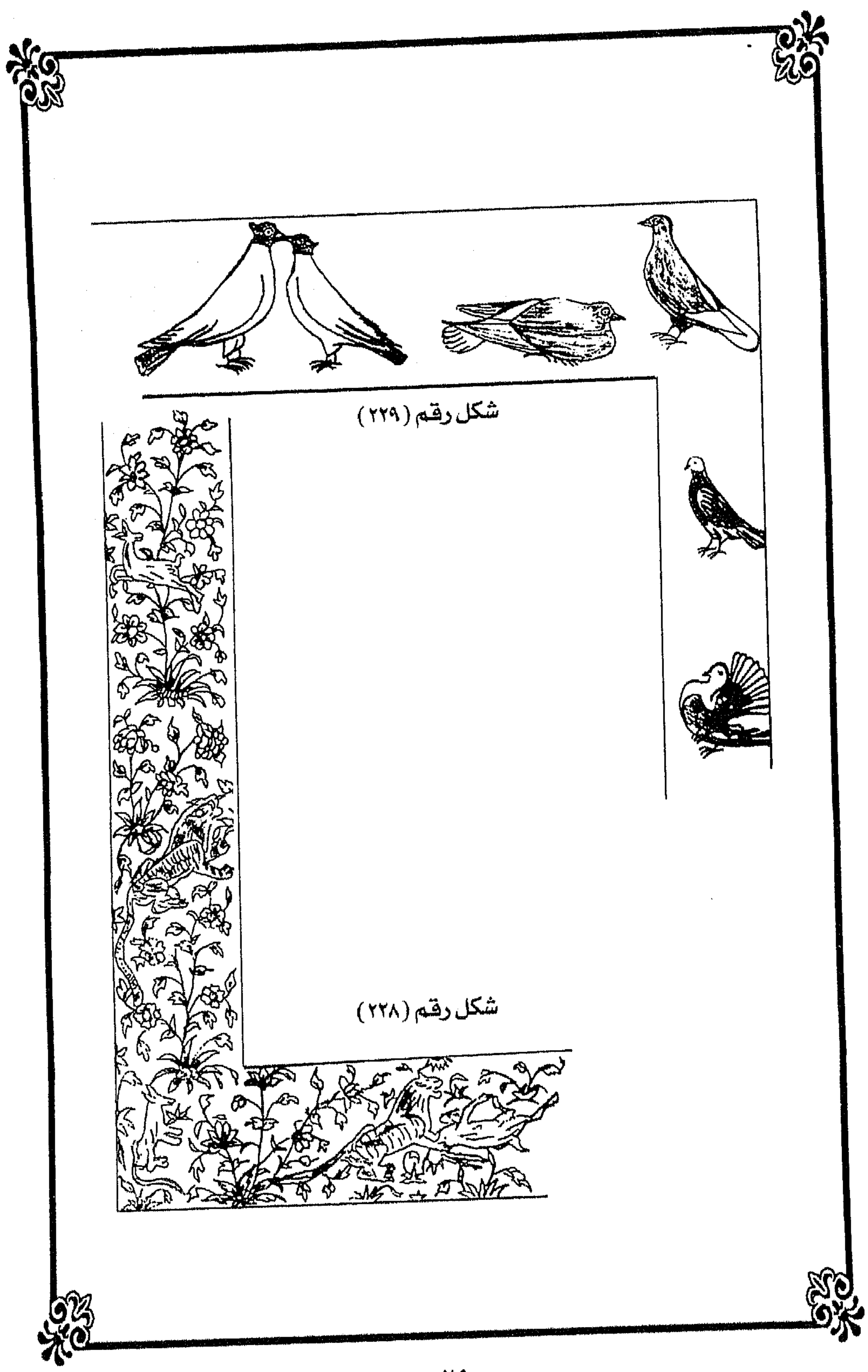


شکل رقم (۲۲۴)

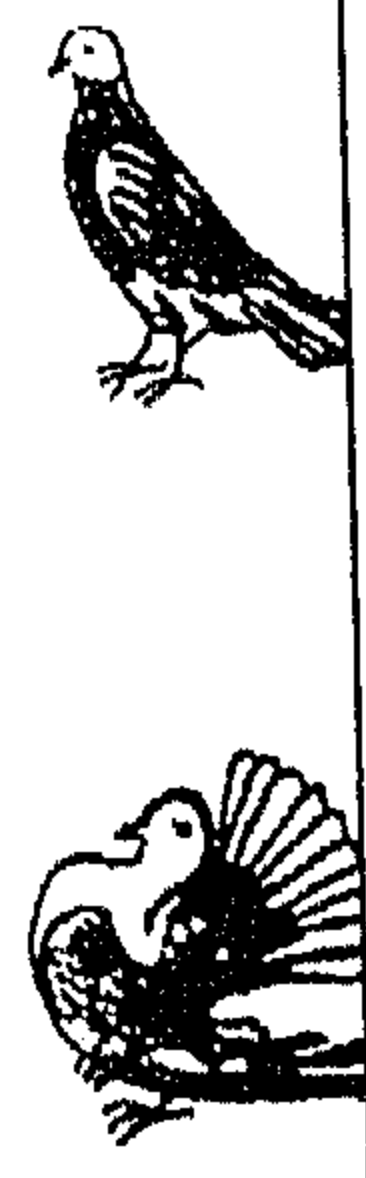


شکل رقم (۲۲۷)

شکل رقم (۲۲۶)



شكل رقم (٢٢٩)

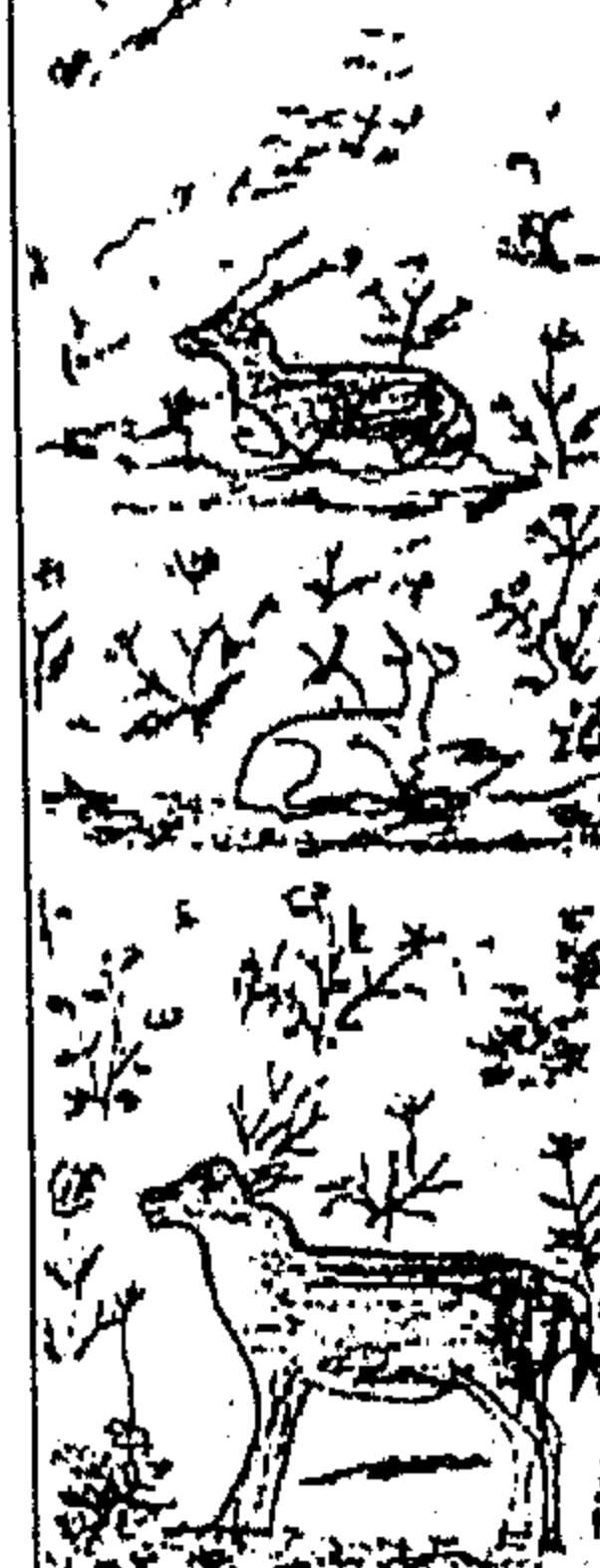


شكل رقم (٢٢٨)

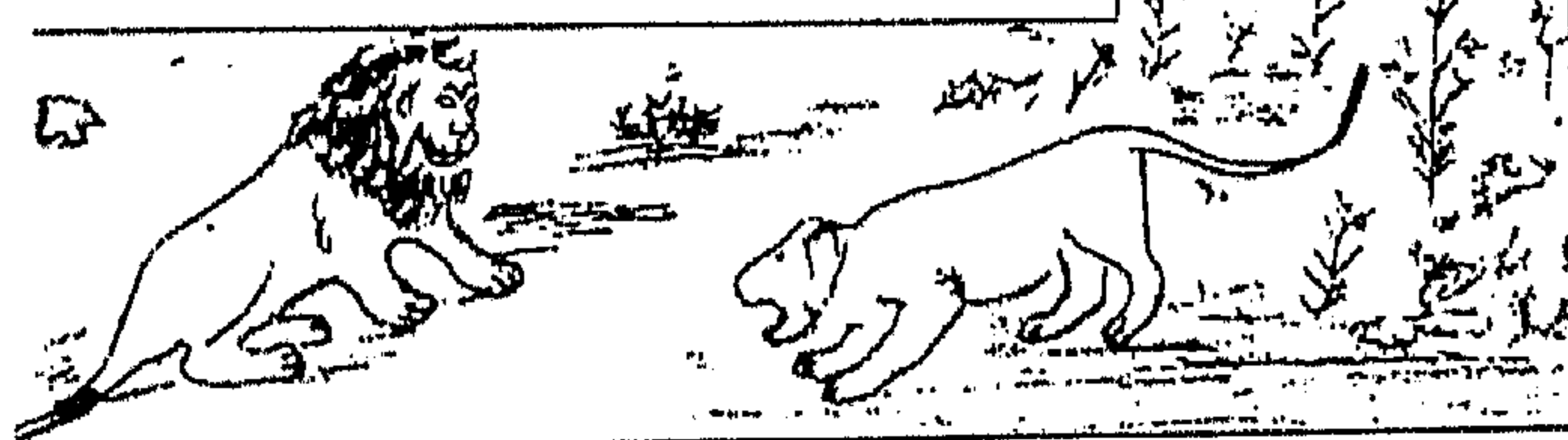


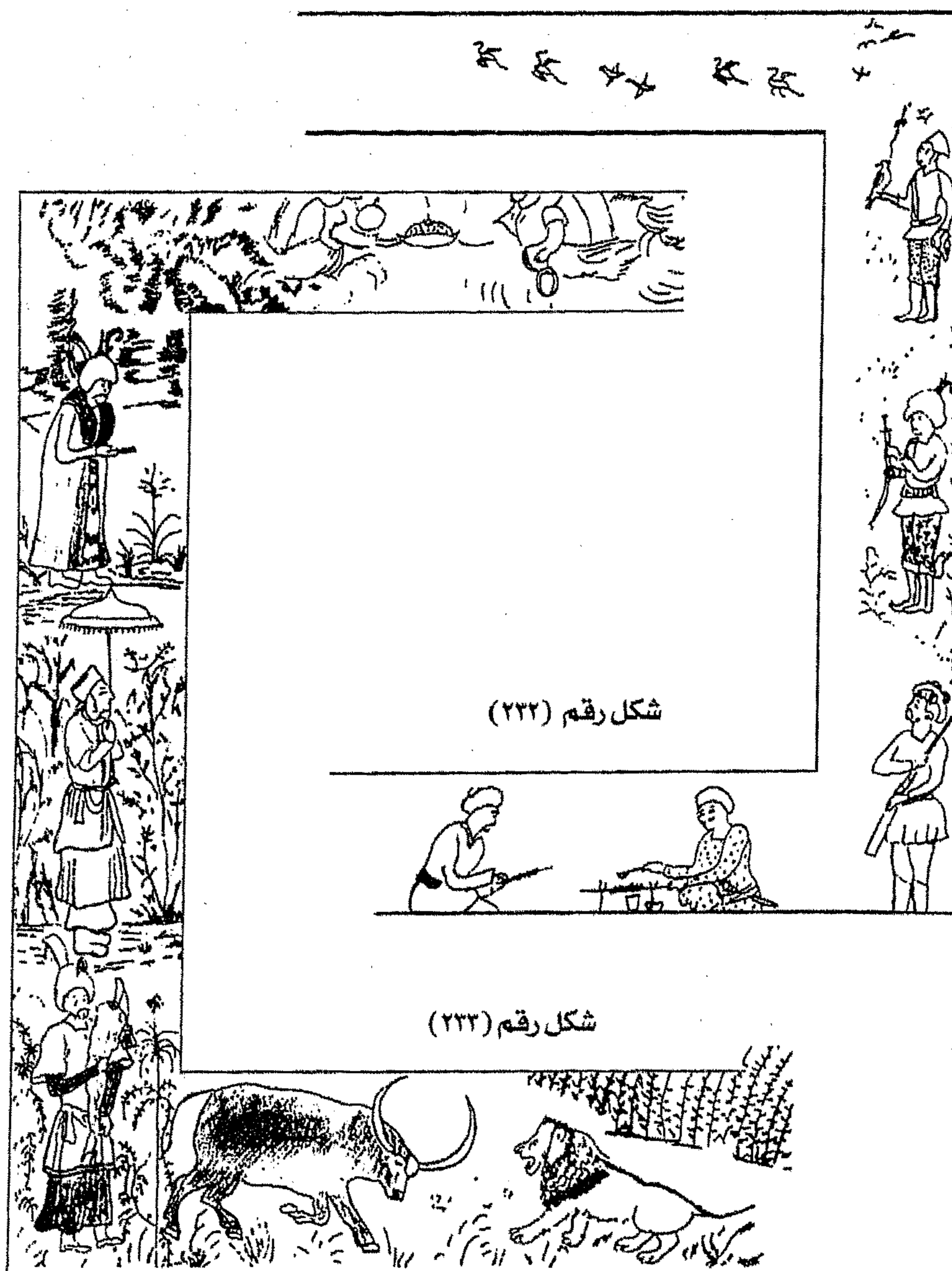


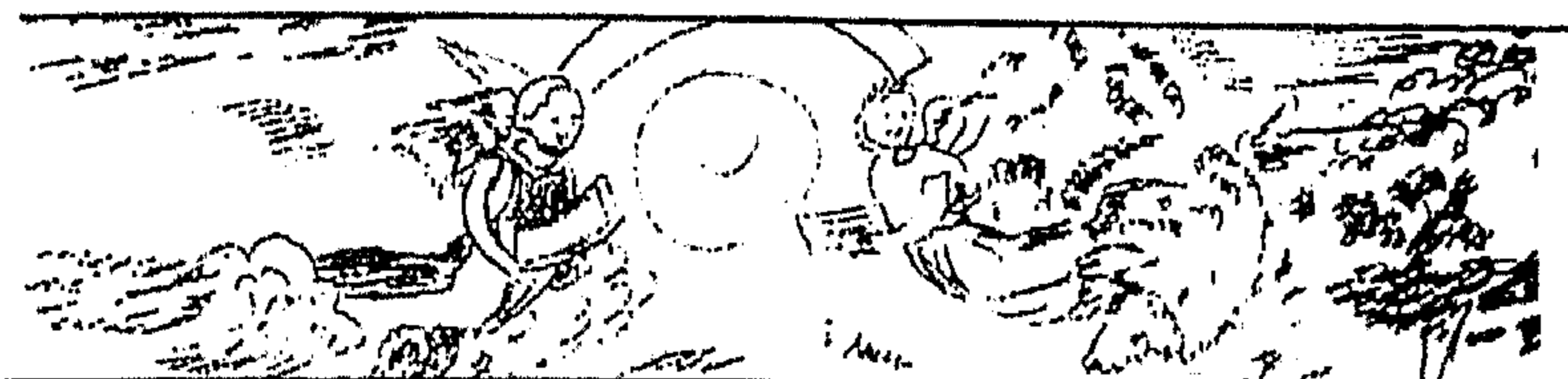
شکل رقم (۲۲۰)



شکل رقم (۲۲۱)





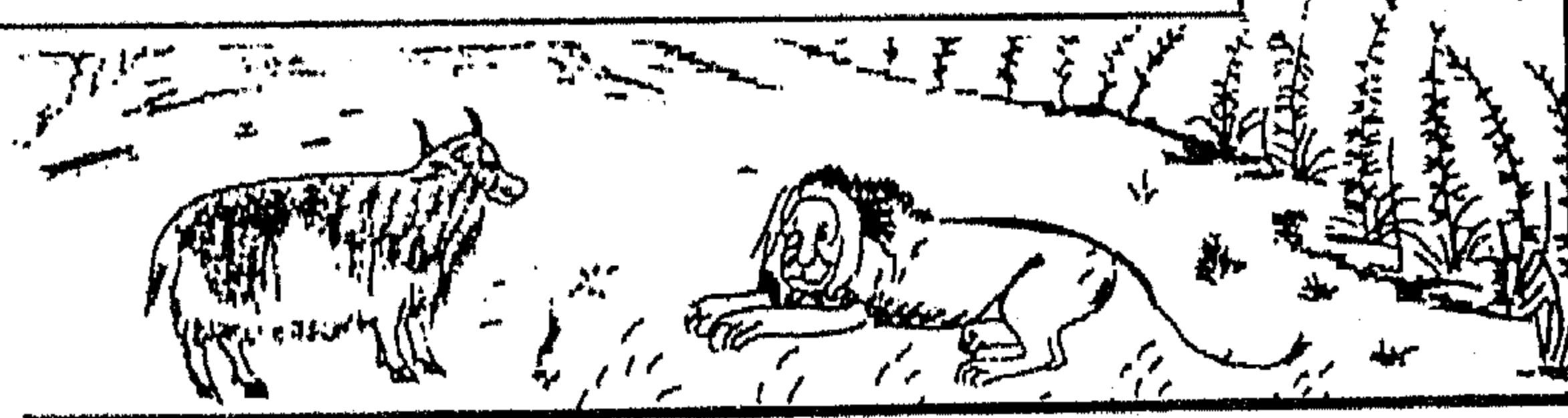


یوسف
 یوسف داند حال یوسف
 زنده
 یوسف داند حال یوسف
 حاشا
 یوسف داند حال یوسف
 حاشا
 یوسف داند حال یوسف
 حاشا
 یوسف داند حال یوسف
 حاشا



شکل رقم (۲۳۵)

شکل رقم (۲۳۴)





شکل (۲۳۶)



شکل (۲۳۷)



شکل رقم (۲۲۹)

شکل رقم (۲۲۸)



شکل رقم (۲۴۰)

سپیدای سی
چشمه شادمان

سرخ زلف نودل
در پشته سبزه شادمان
چشمه شادمان

شکل رقم (۲۴۱)

سرخ
آب
چشمه شادمان

در پشته سبزه شادمان
چشمه شادمان

شکل رقم (۲۴۲)



شکل رقم (۲۴۲)

پادشاه صورت و فراسیت از طوطی

شاه نورالدین حجب ایگه یونان پادشاه

شکل ۲۴۲ (لوحة ۵۰ اعلی)

و از سینه بلین و طبع و خستند و رفت با در سینه در سینه
در پهلوی سینه و سینه و در سینه و در سینه و در سینه

شکل رقم (۲۴۴) - لوحة (۱۱)

لوحه صورت شاه و سینه و سینه

کلب در سینه و سینه و سینه

شکل رقم ۲۴۲ ب (لوحة ۵۰ اسفل)

لعل میگویش و واسطه باده مست و مدهوش گشت پست
دل بسته بالای یکی تنگ قبا شد باز این ز برای دل تنگ چه بلا شد
چند آنکه سلطان بادل از دست رفت کوشش خود بجای نرسید
و هر چند عقل کار فرمای آب نصیحت بر آتش عشق ریخت شعله
زیادت گشت ساکن نمیشود بسختی چشم کین و شعله است فرو شود

سلطان با کین از طرح معاشره

شکل رقم (۲۴۵) (لوحة ۳۲)

بازی کنایه در مقابل مردم آن طرف در یک اندازی
در پایت آمد تا جانخ زین بوده باشد نزدیک شمشیر

شکل رقم (۲۴۸) (لوحة ۴۱ اعلی)

در یک کرد با لبها محل خود را راست کرده باشد و عقبت
نیاز احوال کردن کلب هم نتواند از جانها بر آید و کین

شکل رقم (۲۴۹) (لوحة ۴۱ اسفل)

شکل رقم (۲۴۷) (لوحة ۳۷ اسفل)

چهار کلب از غنایان
باشند و خود را
چهار کلب از غنایان
باشند و خود را

شکل رقم (۲۴۶) (لوحة ۳۷ اعلی)

چهار کلب از غنایان
باشند و خود را
چهار کلب از غنایان
باشند و خود را

من کدشت بخت دیدن ایوان کپچده

شکل رقم (۲۵۰) (لوحة ۴۹ اعلی)

معبت مانده اندم مژده برشته دیدم شک است کف

شکل رقم (۲۵۱) (لوحة ۴۹ اسفل)

فی الحال سلطان معبد خان بابا خان سلطان افرسرینه کورد است فرد آمد در زانو زدن

شکل رقم (۲۵۲) (لوحة ۵۱ اسفل)

تین است، دان و دان در پیش آن مژده که در باشت چمن شرف لازمین دقتیاب کفزان بر سر سپردن خود را اندین
فردی در نش گم کرده در رستاخیزت می آید

شکل رقم (۲۵۴) (لوحة ۵۲ اعلی)

دینا لری بر یک نما از آفات مخفرت بنیادین کار مرین نشد است و با یکدیگر بکفرین مهارت کفرین نشد است
نزداد و از به ارج آمدند پیشا ر سبقت خود در ملاح مشوره و یک مجلس بر سر سپردن کف بر طبع چار آرد شوارن آید کما علی
خشتاد و شست کران دیگر را کی لومرله زان کشت که بغیر و تر خود را کما صحت دارند این می بایند بلند و این را و ملاح

شکل رقم (۲۵۵) (لوحة ۵۲ اسفل)

دلایت کالی می شود و از آن بلند و بزرگ و شرف و جود
شود و در حیرت می شود و از آن عاقل و کفایت می آید
از کوه و ملک پوری چل موضع و مالکش عین کفایت

شکل رقم (۲۵۷) (لوحة ۶۵ اسفل)

یکی فی الحال است و سپانیانی می گویند و در حیرت

شکل رقم (۲۵۶) (لوحة ۶۵ اعلی)

خیال است که در یک جایی فردا که در شتر بزم دریا بباری و در زدن کف
فردا که در یک جایی فردا که در شتر بزم دریا بباری و در زدن کف
فردا که در یک جایی فردا که در شتر بزم دریا بباری و در زدن کف

و انفعال شده

شکل رقم (۲۵۲) (لوحة ۵۱ اعلی)

حوب فی مایه جلیلی باغ خوبی طرح شده در طرف

درختهای انار هم بهشت کردا که در حوض تمام برگ دارد

شکل رقم (۲۵۸) (لوحة ۸۸ اعلی)

اکوه سفید یکبار واقع شده در میان یکبار و یک

بازی من باغ حیرت در وقت درختن از بهار

شکل رقم (۲۵۹) (لوحة ۸۸ اسفل)

که او را قدرت است بنا شد اصلاً اما چون در حین ساختن ضابطه

شکل رقم (۲۶۰) (لوحة ۸۹ اعلی)

در آن باب خط کشید و بتبانی بخش آن در مایه میگذرد عمل تمام شود

شکل رقم (۲۶۱) (لوحة ۸۹ اسفل)

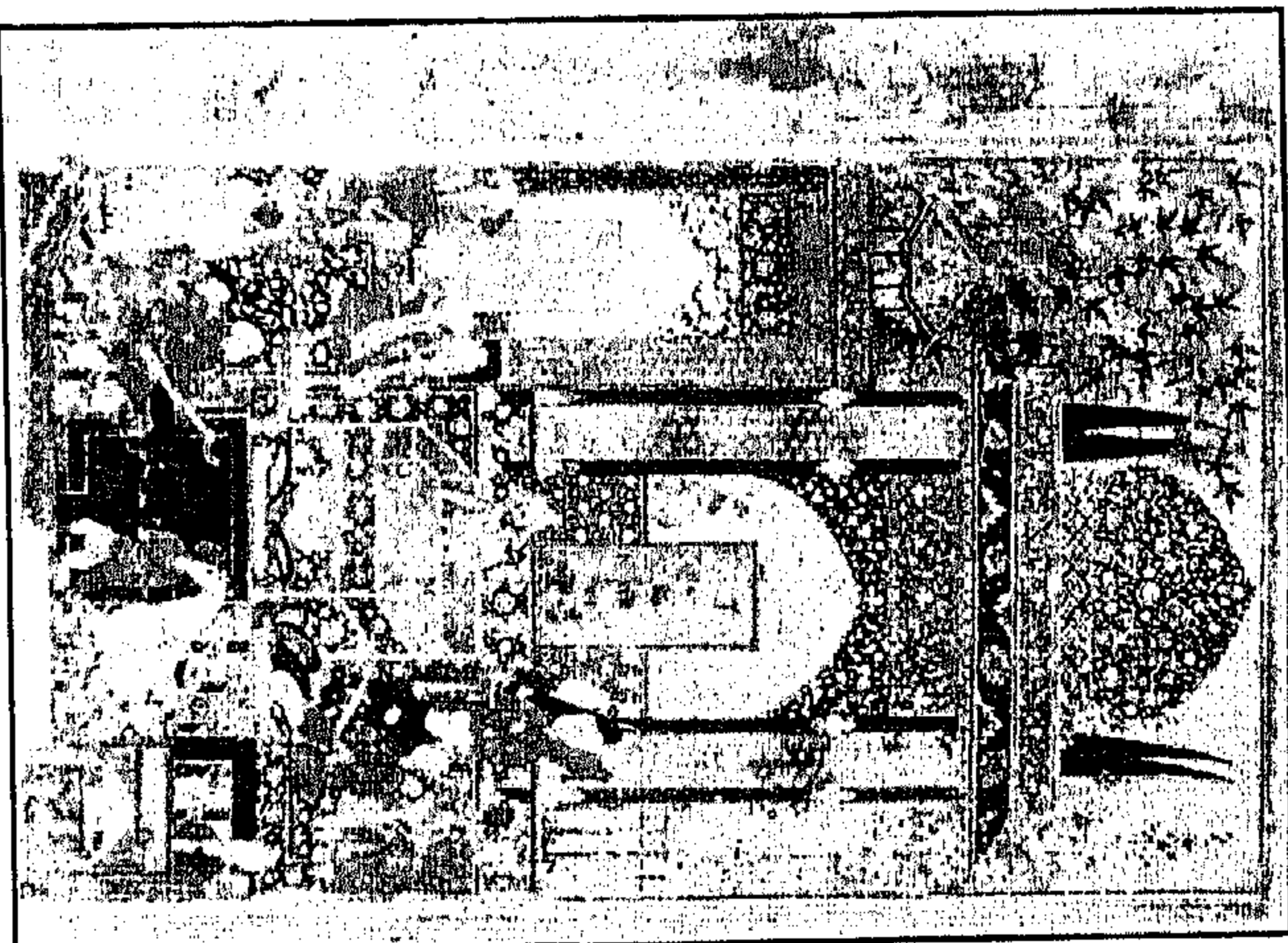
چنانکه در علم موسیقی مقرر شده است در فضایل سبع فضیلت کائنات

شکل رقم (۲۶۲) (لوحة ۹۰ اعلی)

فضیلت عدالت نیست چنانکه در معانی اخلاق معلوم می شود

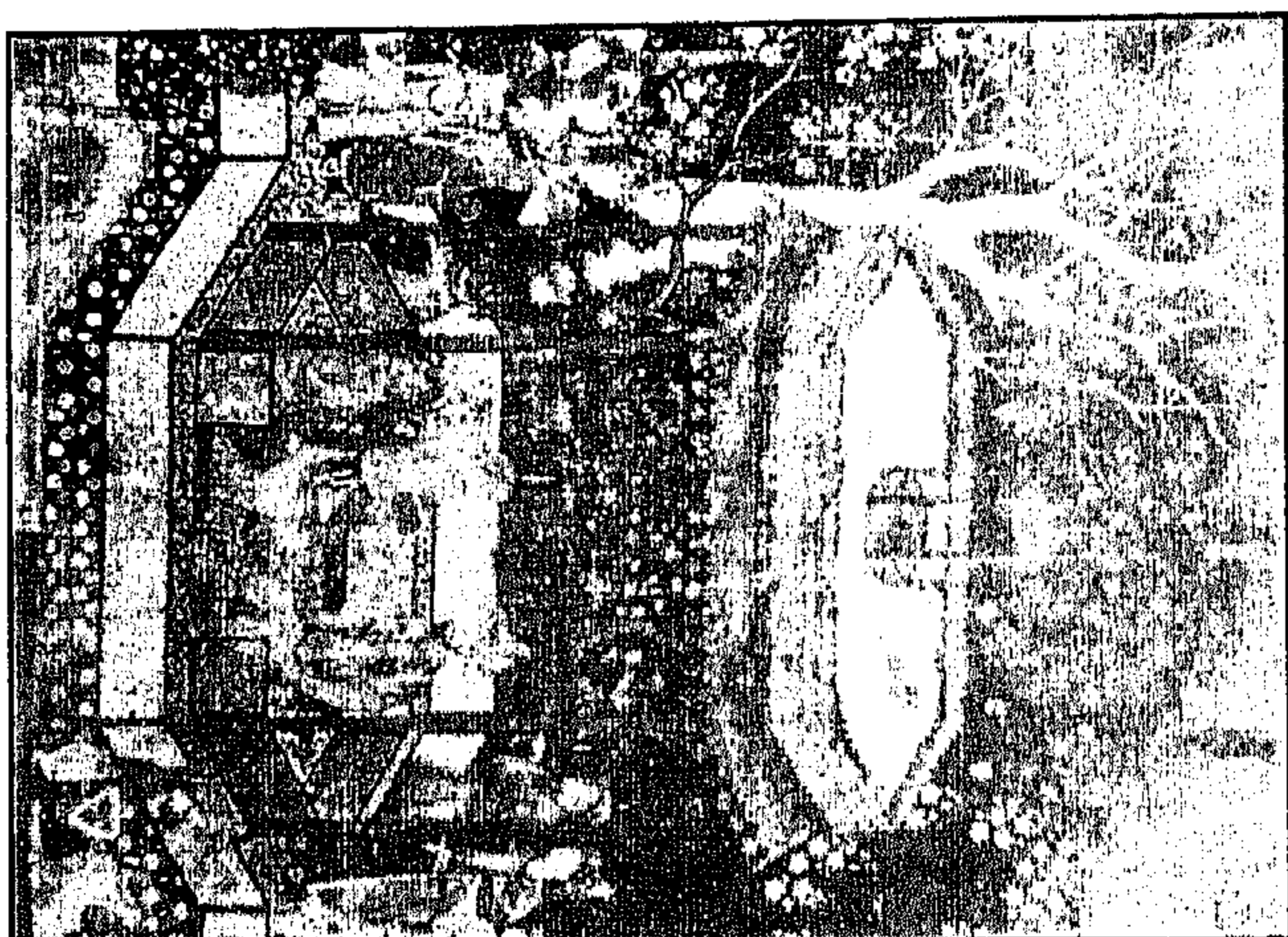
شکل رقم (۲۶۳) (لوحة ۹۰ اسفل)

ثانيًا: اللوحات



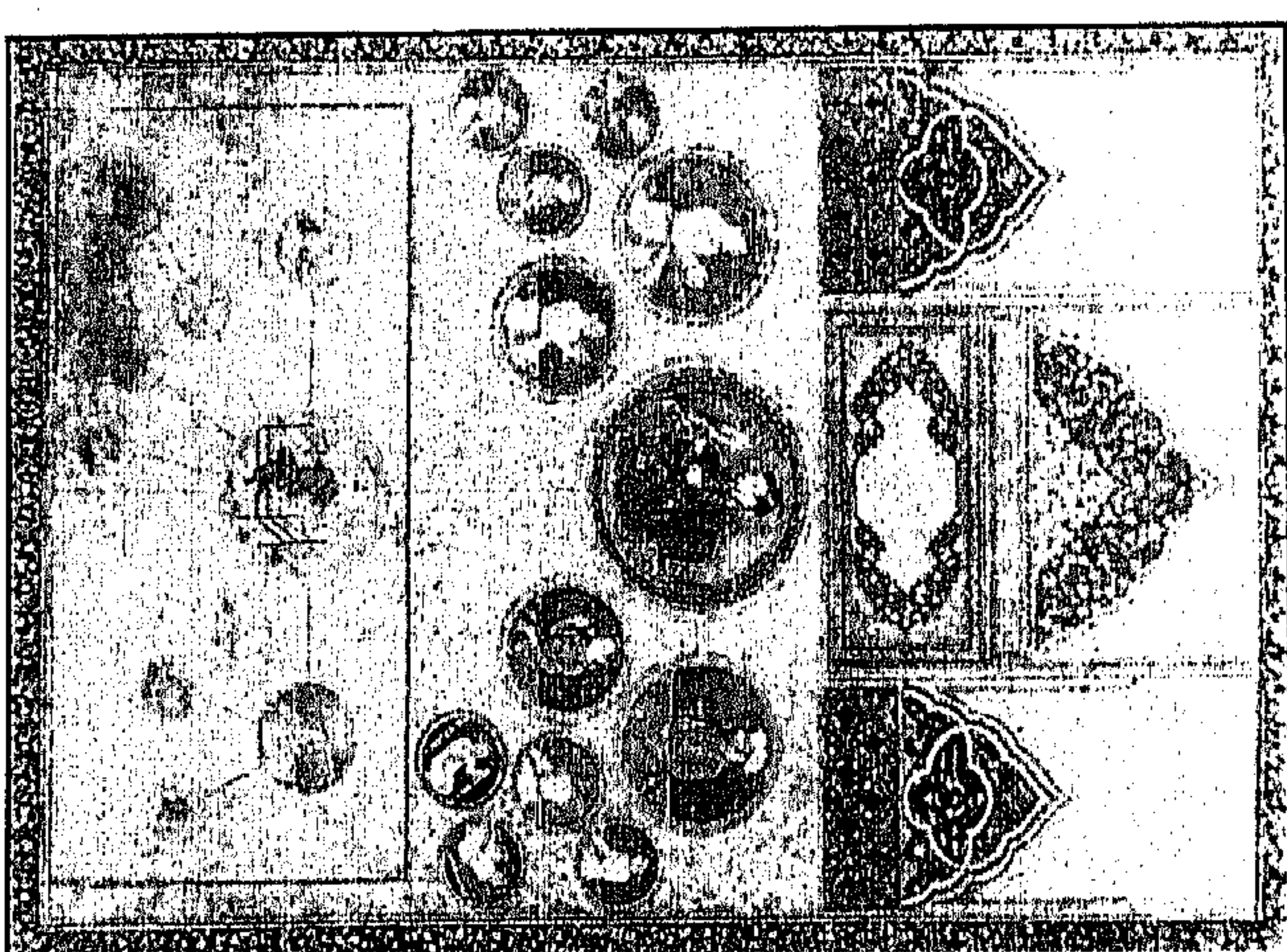
لوحة (٣)

الإمبراطور باير مستقبلاً رجال بلاطه
(معرض آرثر أم ساكلر ، واشنطن) .



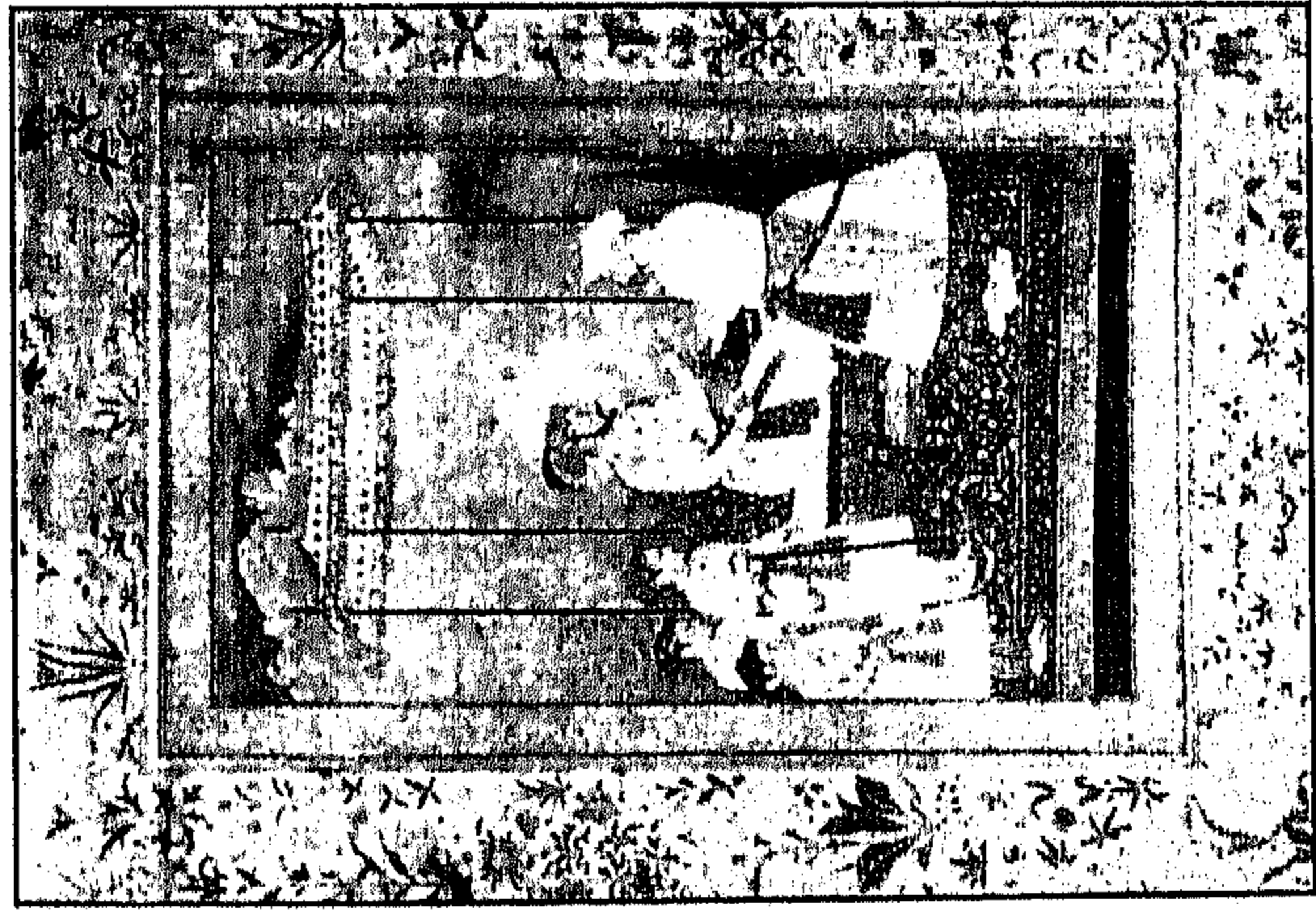
لوحة (٢)

أباطرة وأمرء البيت التيمورى
(المتحف البريطانى - لندن)



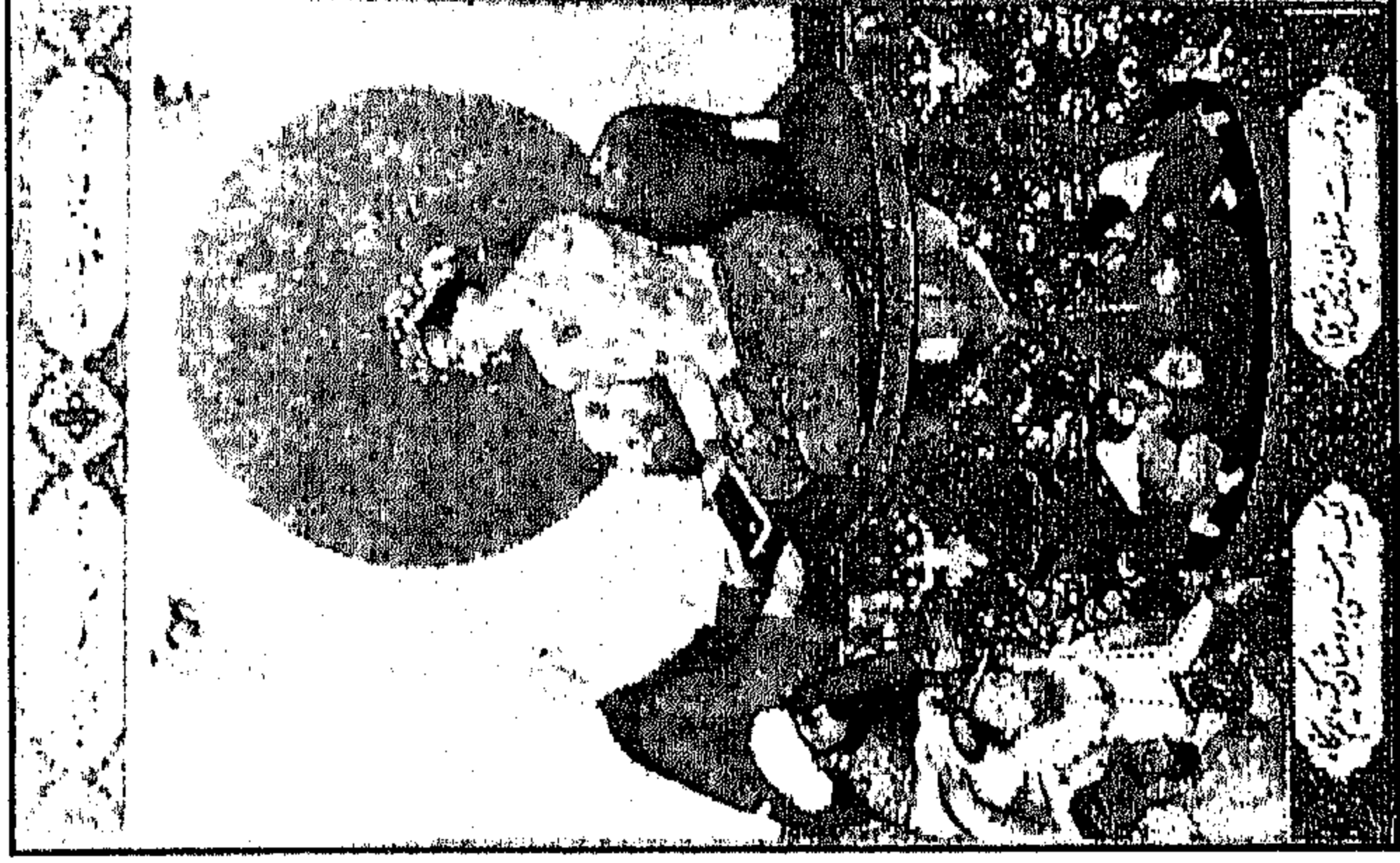
لوحة (١)

شجرة العائلة التيمورية المغولية
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



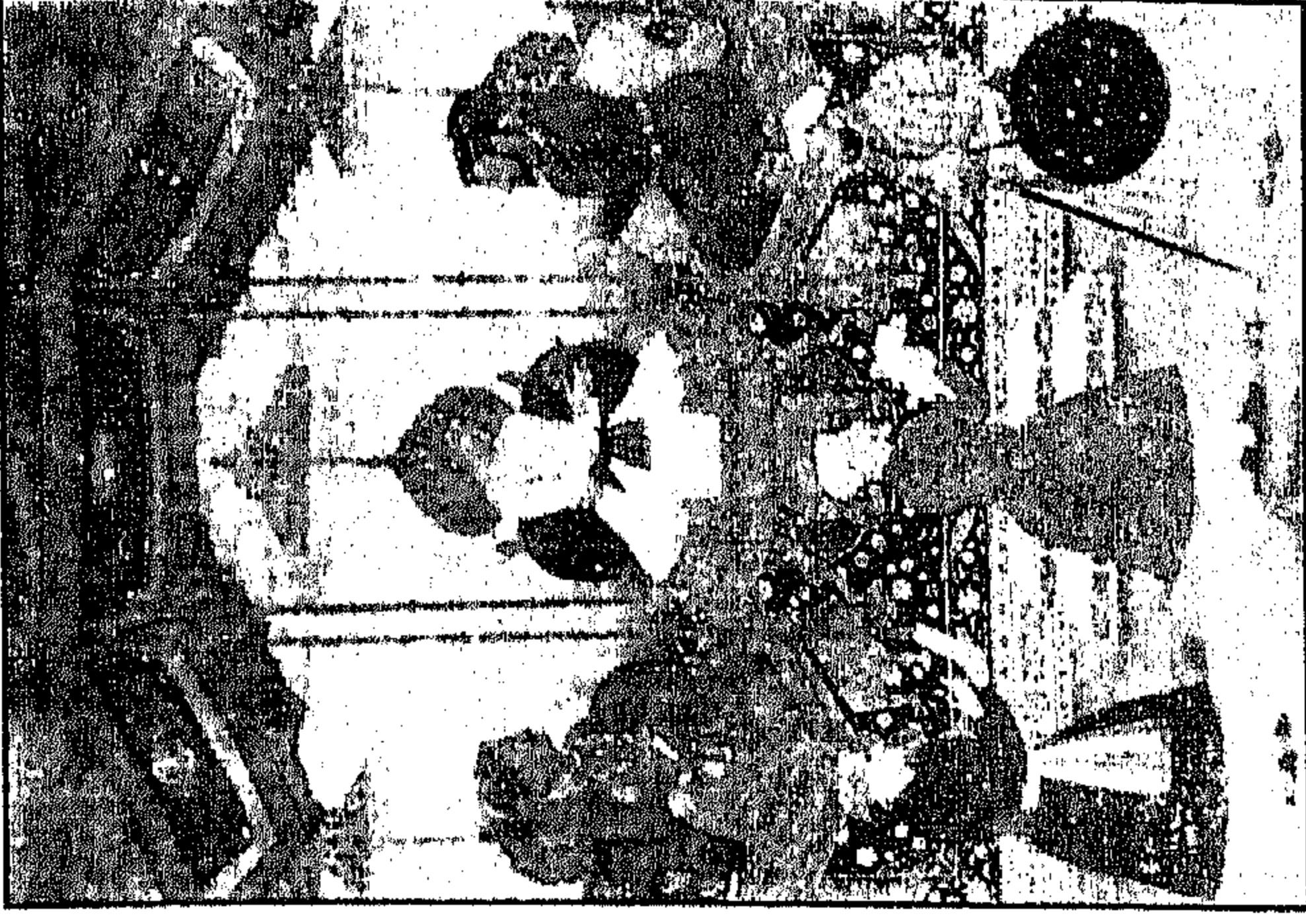
لوحة رقم (٦)

شاه چيهان وأبناءؤه الثلاثة وعساف خان
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان).



لوحة رقم (٥)

جهانجير مستقبلاً شيخ صوفى .
(ألبوم سانت بطرسبرج).



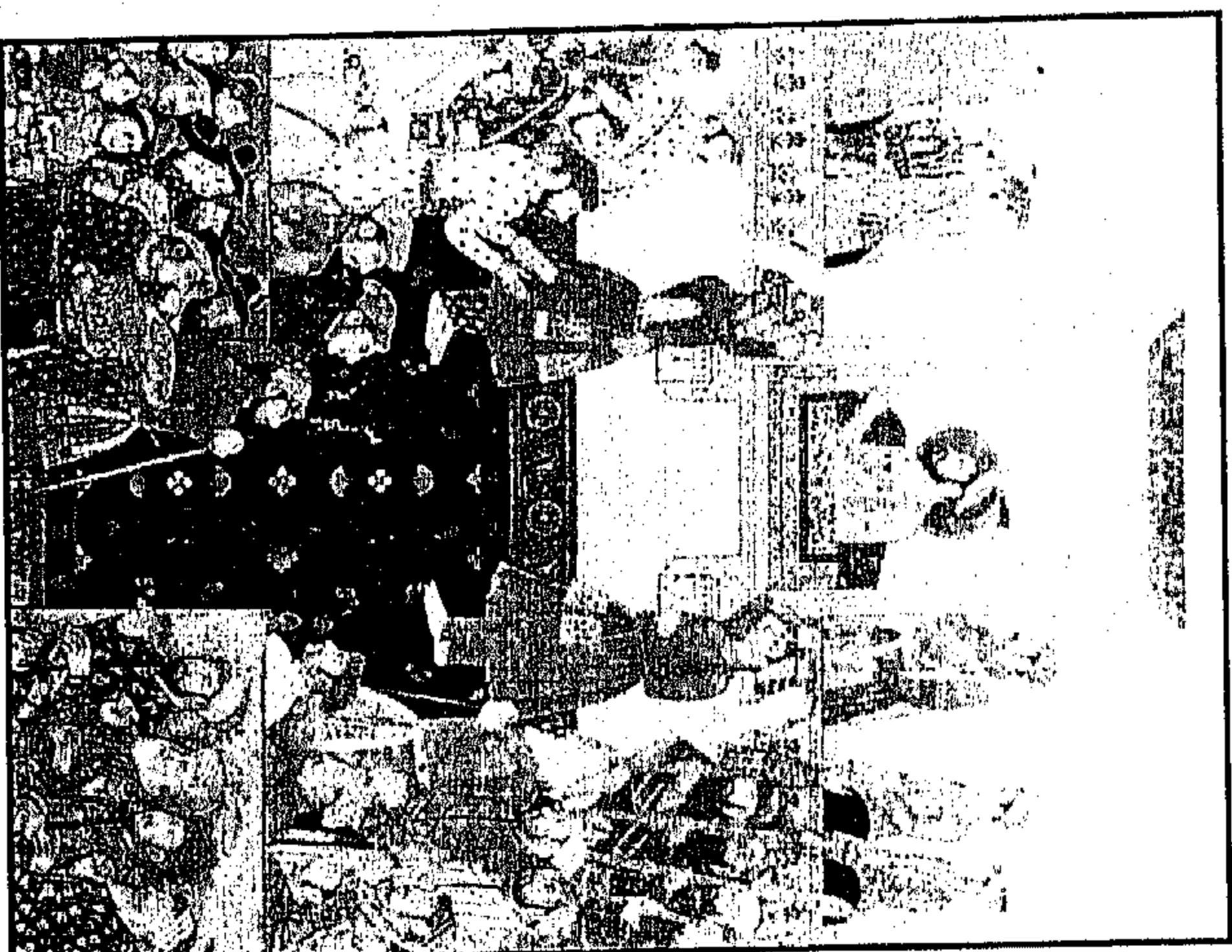
لوحة رقم (٤)

أكبر يسلم تاجه الإمبراطورى
لشاه چيهان بحضور جهانجير .
(مكتبة شستر بيتى - لندن).



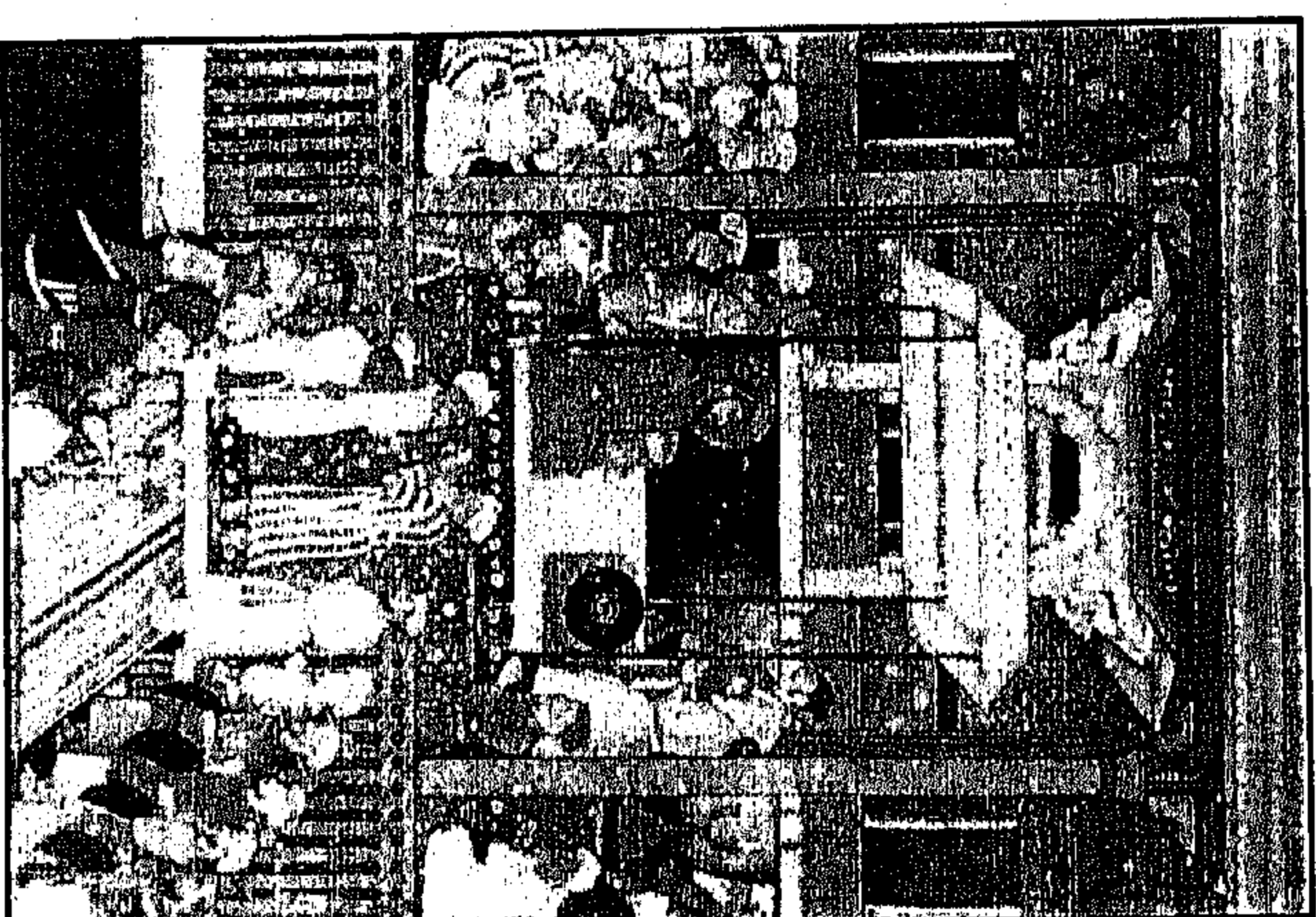
لوحة (٩)

الأمير سليم (؟) أوداراشيكو (؟)
مع حكماء في حديقة . (ألبوم متو)



لوحة (٨)

وصول المبعوثين البرتغاليين لبلاط شاه جهان.
(مجموعة خاصة)



لوحة (٧)

شاه جهان دربار .
(معرض الفن الحر ، واشنطن)



لوحة (١١)

بابر في أجرا يحتفل بفتح هندستان .
(فيكتوريا وألبرت ، لندن)



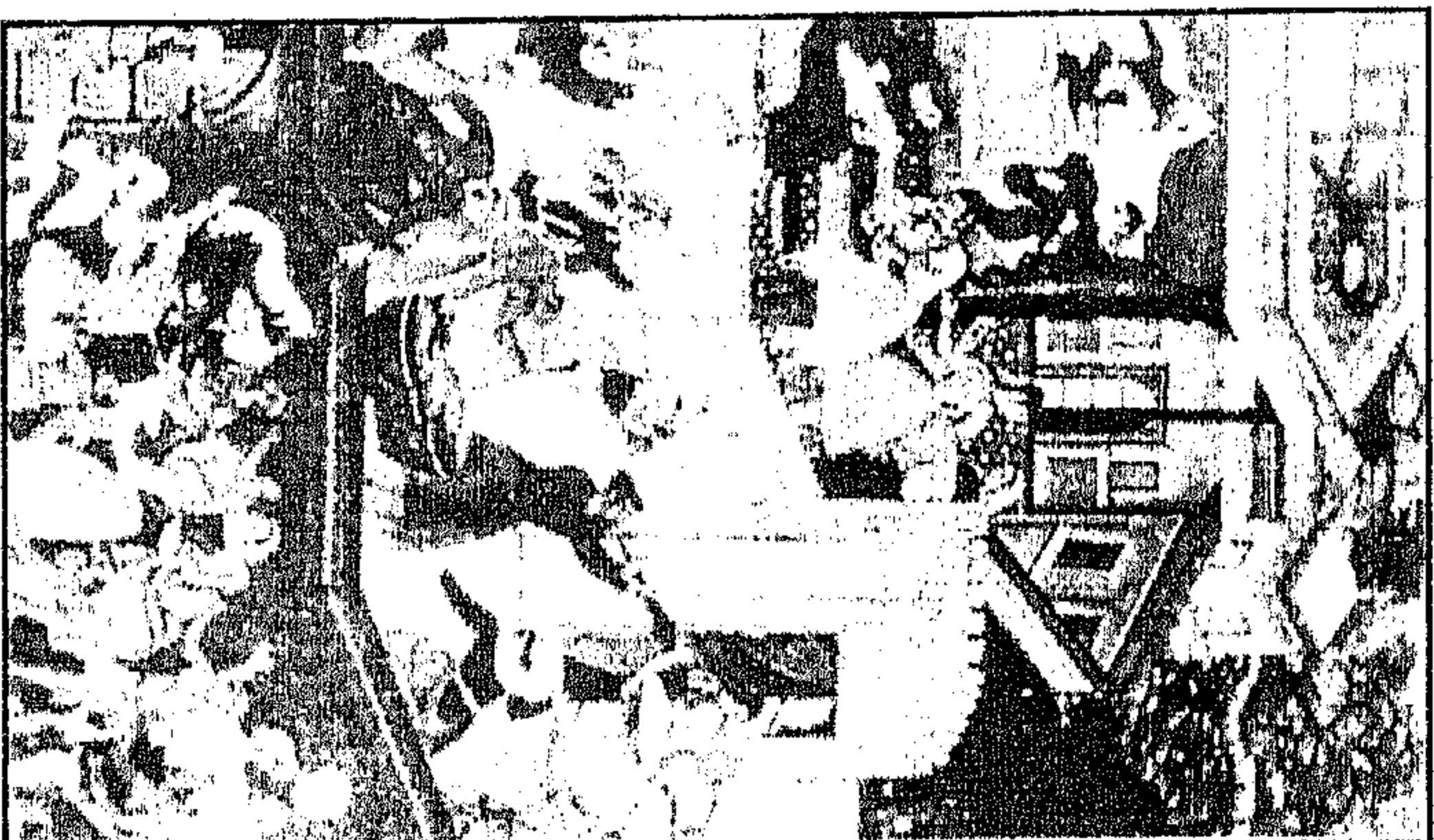
لوحة (١٠)

شاه عباس الثاني مستقبلاً سفيراً هندياً . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



لوحة (١٤)

أكبر يبلغ بولد الأمير سليم.
(فيكتوريا وألبرت ، لندن).



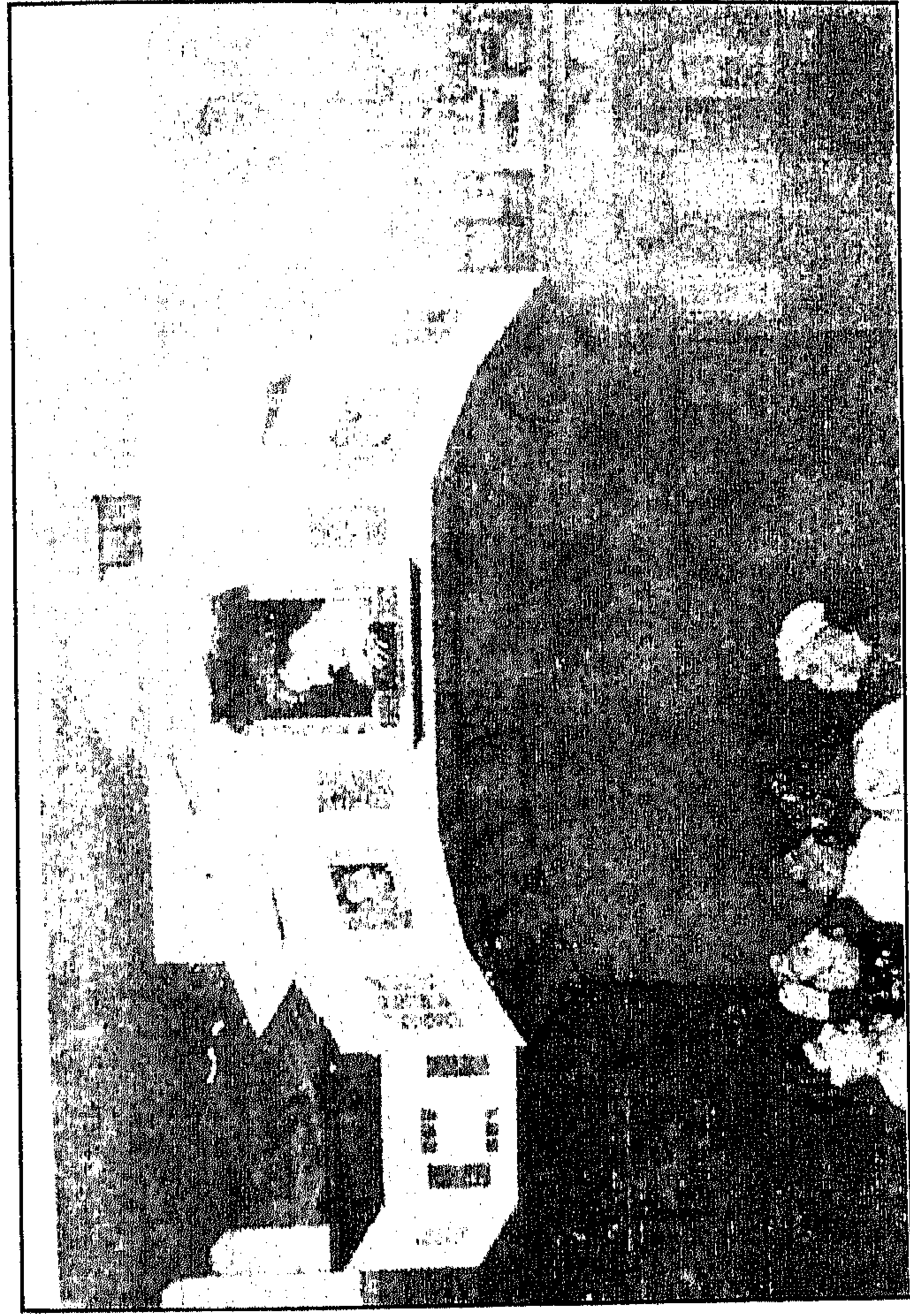
لوحة (١٣)

الاحتفال بولد الأمير سليم في فتح
بورسكري. (فيكتوريا وألبرت ، لندن).



لوحة (١٢)

أكبر يحتفل بأحد انتصاراته
(نستري بيتي ، لندن).



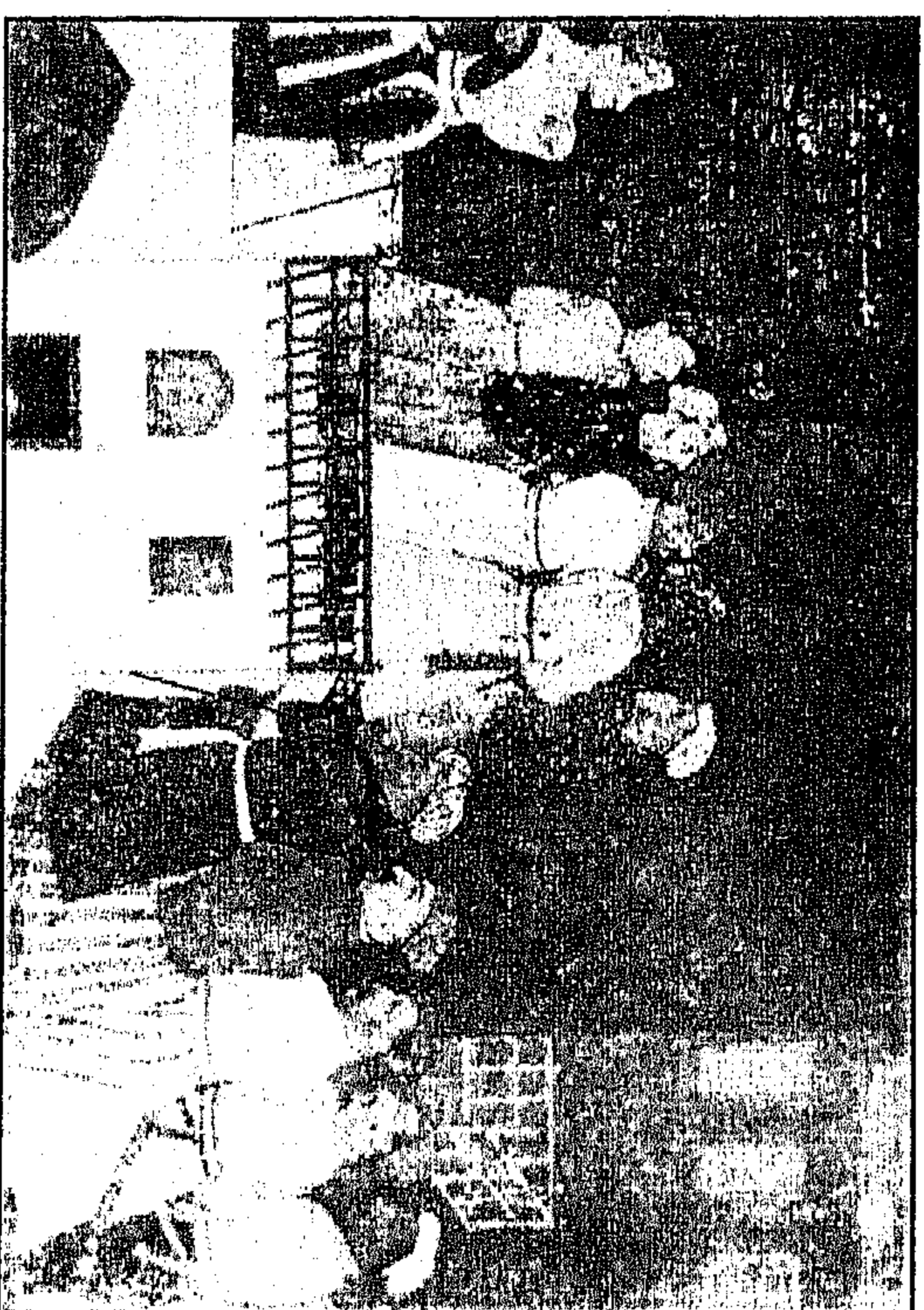
لوحة (١٠/أ)



لوحة (١٥)
دربار جهانجير أو حفل استقبال.
(متحف الفنون الدقيقة بوسطن).



لوحة (٥١/ج)



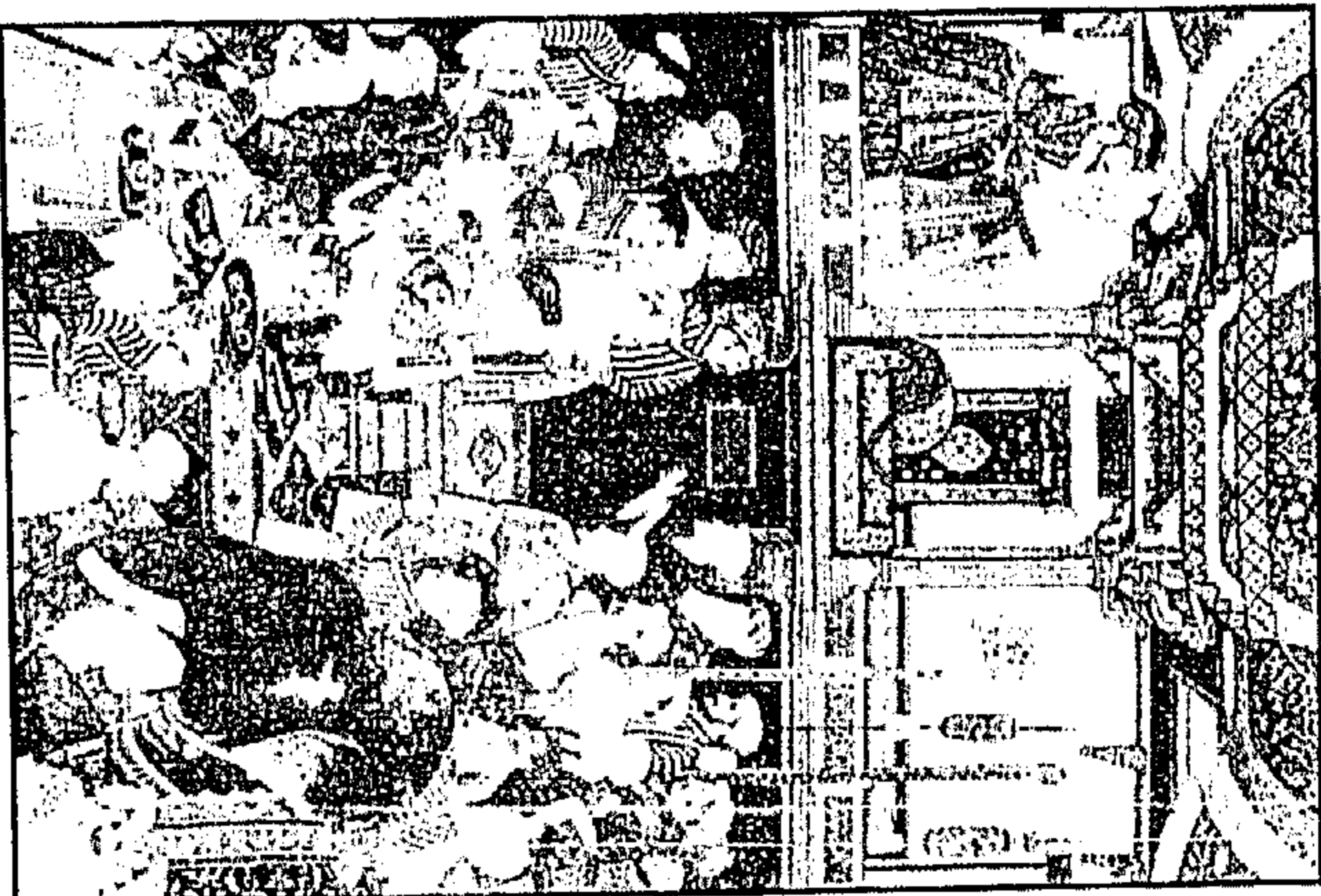
لوحة (٥١/ب)

لوحة (١٥/د)



لوحة (١٥/هـ)





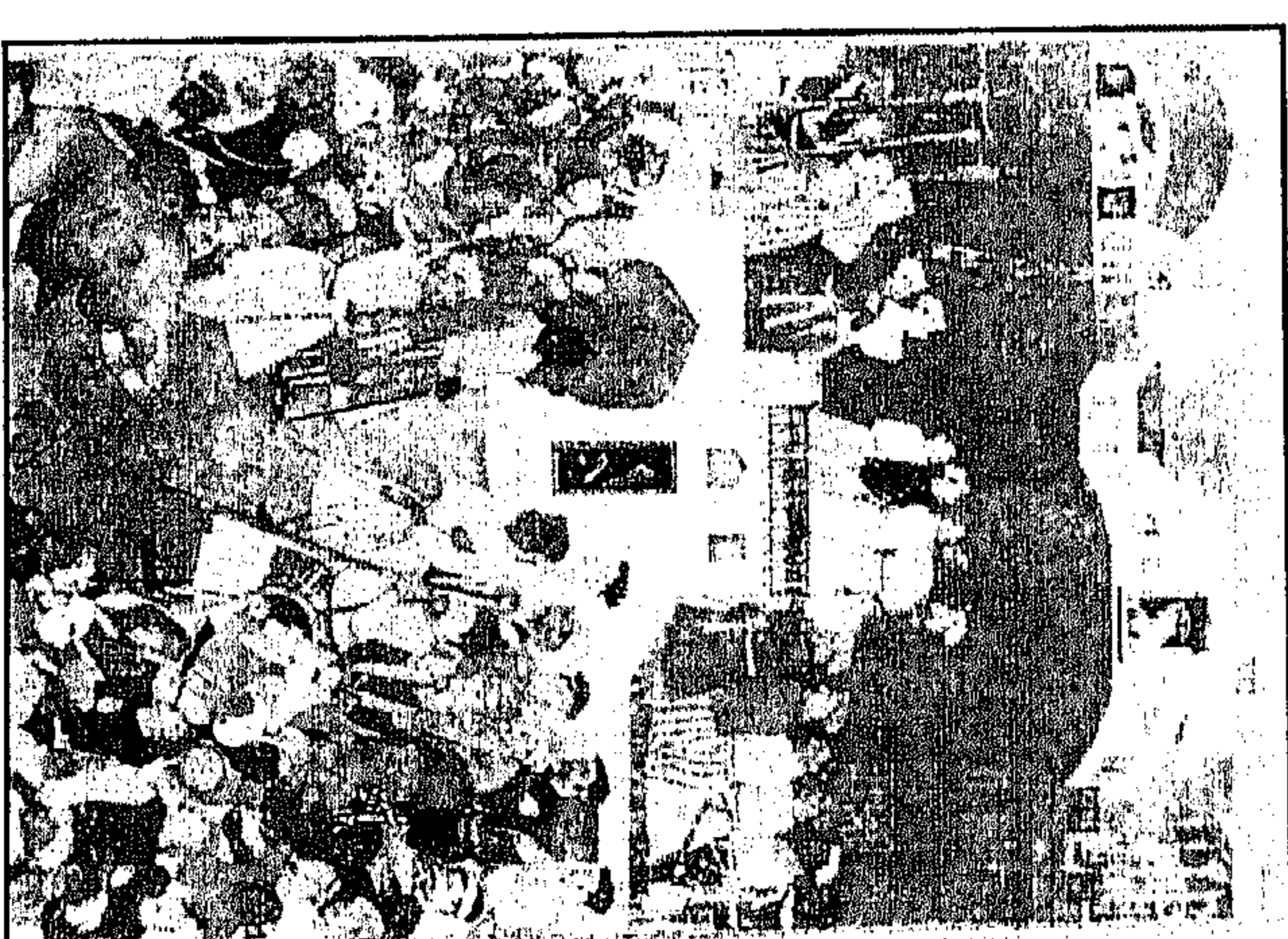
لوحة (١٨)

حفل استقبال شاه جهان
وهو عائد منتصراً من المعركة.
(الكتبة الملكية - وندسور).



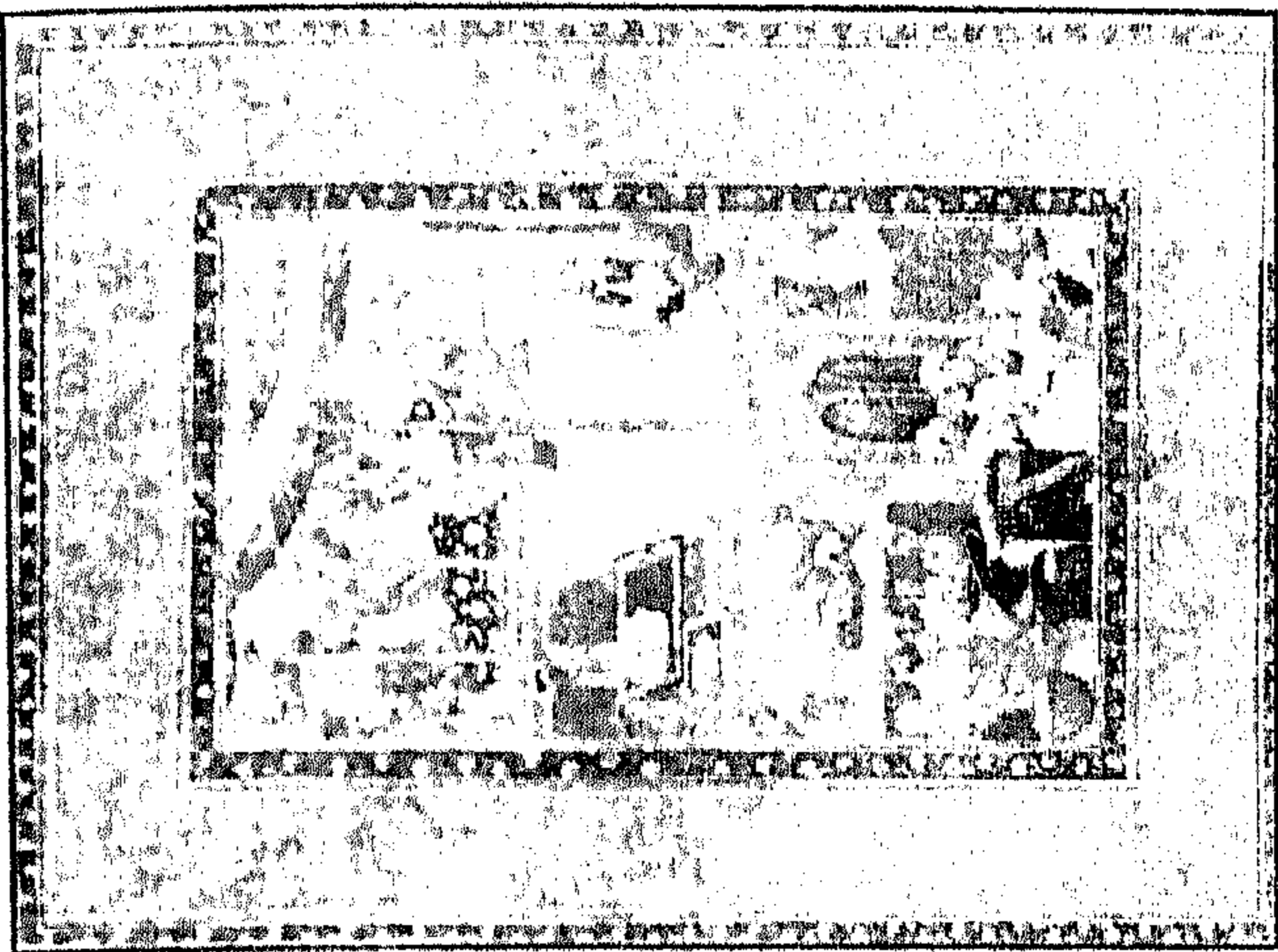
لوحة (١٧)

جهانجير يحتفل بتوديع الأمير خورام لمركة
ميور. (الكتبة الملكية - وندسور).



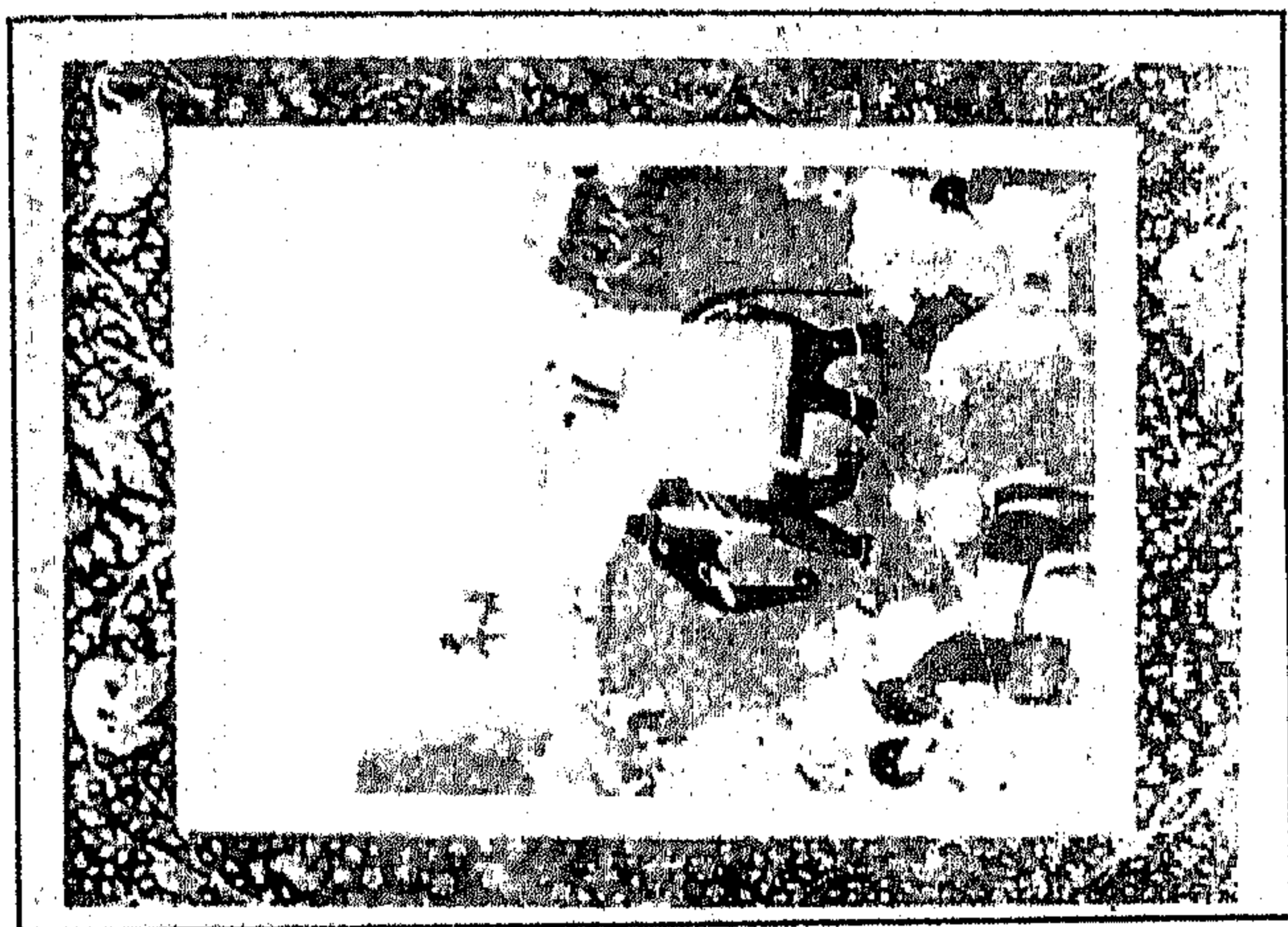
لوحة (١٦)

الإمبراطور جهانجير في نافذة الجاروكة.
(مجموعة الأمير صدر الدين أخاخان) التفاصيل
أ، ب، ج، د، هـ، و، ز تنشر لأول مرة.



لوحة (١٩)

جهانجير جالس تحت مظلة محاطًا
برجال بلاطه . (متحف الدولة ببرلين) .



لوحة (٢٠)

موكب داراشيكو وهو ممتطيًا فيل .
(متحف الدولة - برلين)



لوحة (٢١)

أكبر يصطاد بالقرب من لاهور .
(فيكتوريا وألبرت - لندن)



لوحة (٢٤)

الملك خسرو يصطاد بالكلاب وفهد
الصيد . (المكتبة البريطانية ، لندن) .



لوحة (٢٣)

صيد سمكة كبيرة بشبكة .
(متحف سنن سناني للفن) .

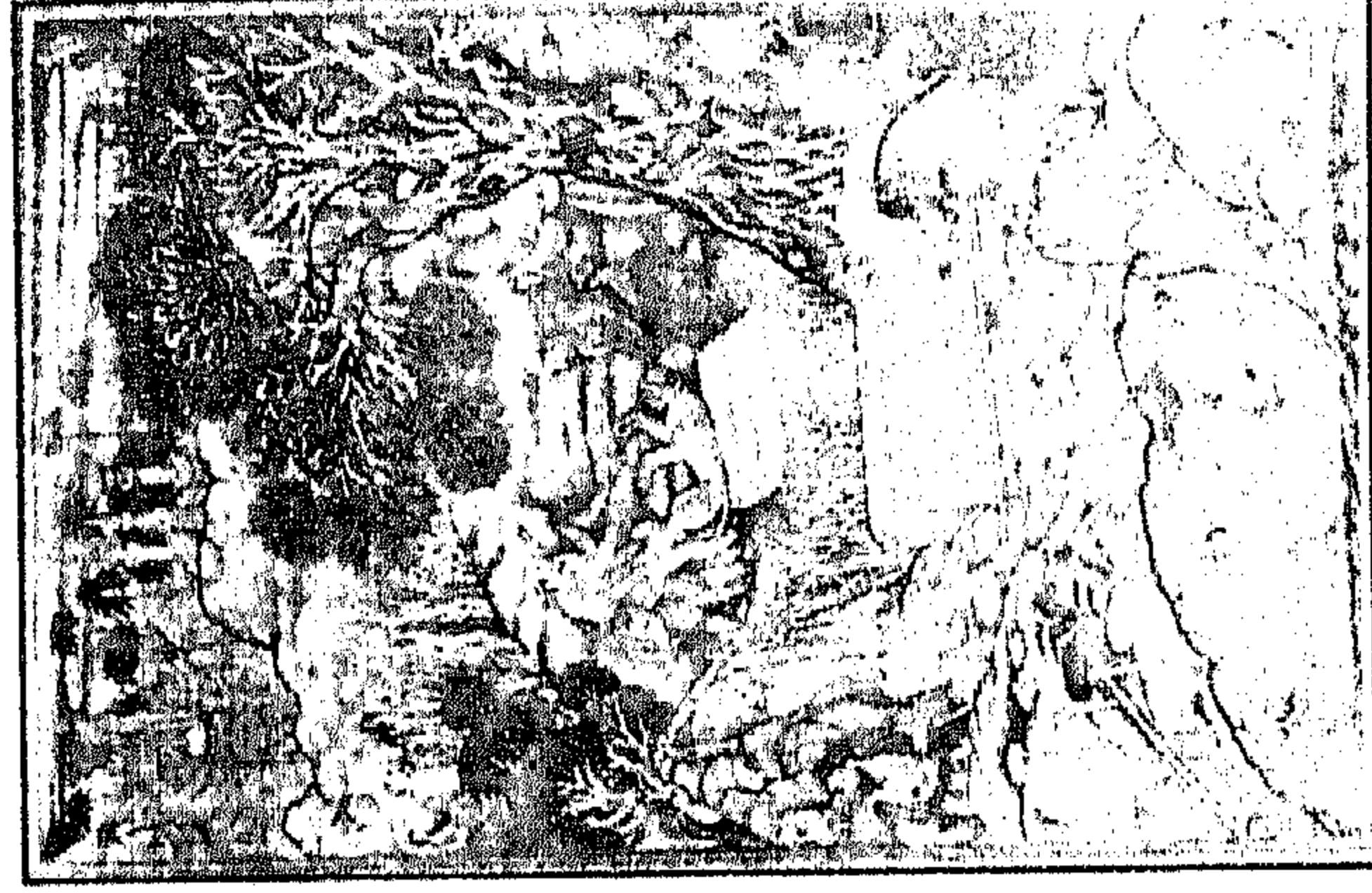


لوحة (٢٢)

أكبر يصطاد بالقرب من لاهور .
(فيكتوريا وألبرت - لندن)



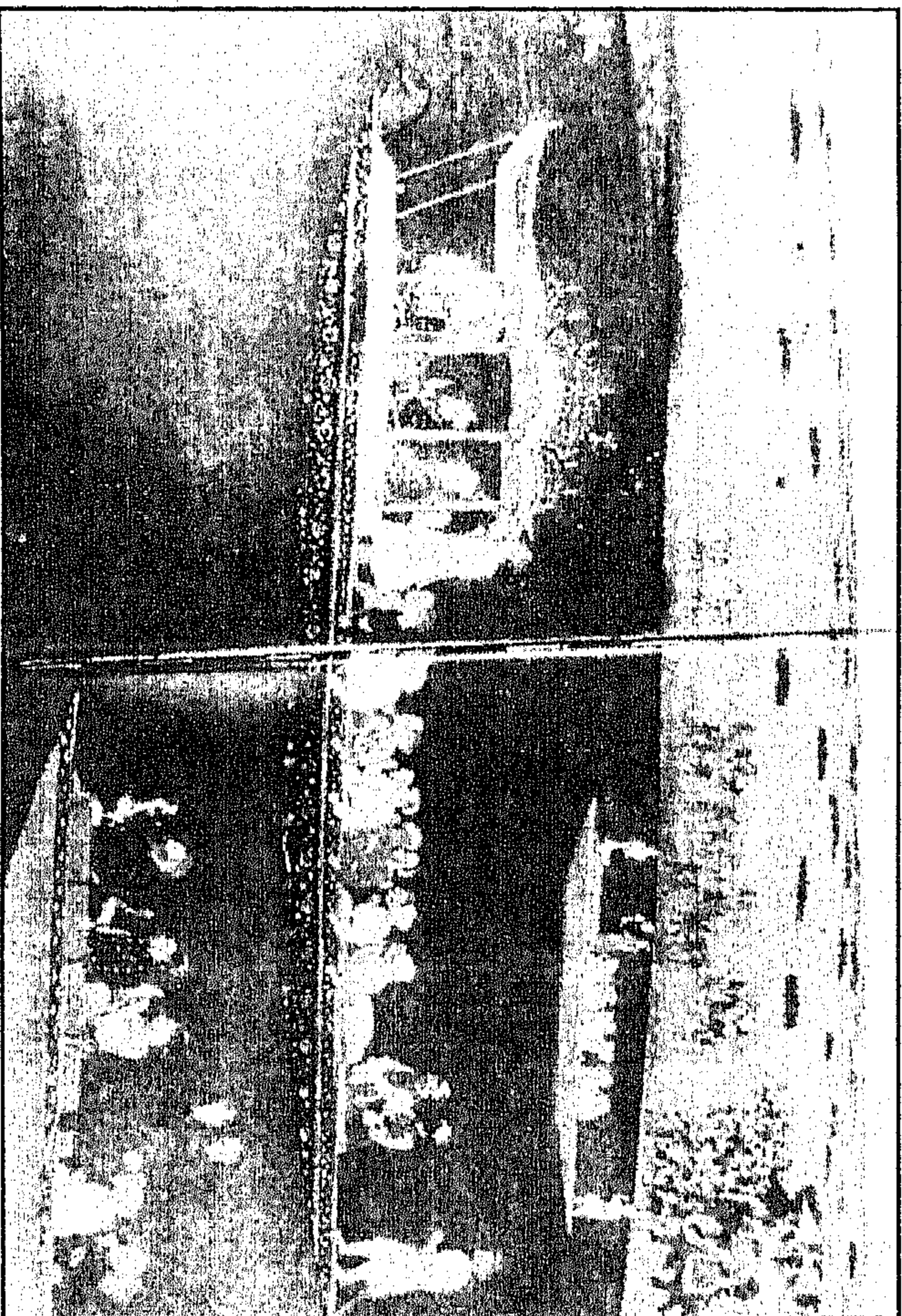
لوحة (٢٧).
جهانجير وابنه يصطادا أسداً .
(مجموعة صدر الدين أغاخان)



لوحة (٢٦)
الأمير سليم يأسر فهد صيد.
(مجموعة صدر الدين أغاخان)

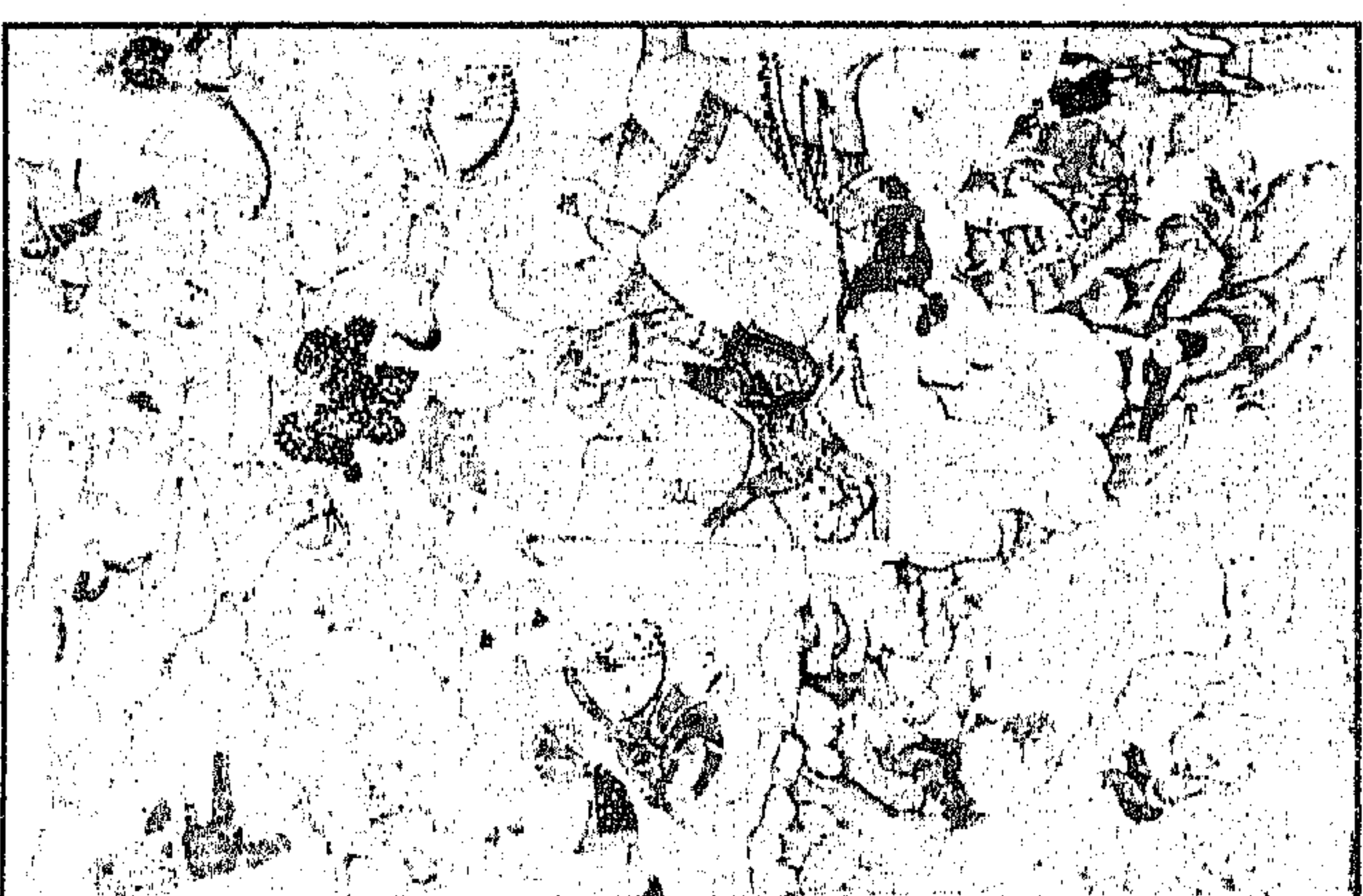


لوحة (٢٥)
الأمير سليم يرتاح
خلال رحلة صيد .
(متحف لوس أنجلوس للفن) .



لوحة (٢٩)

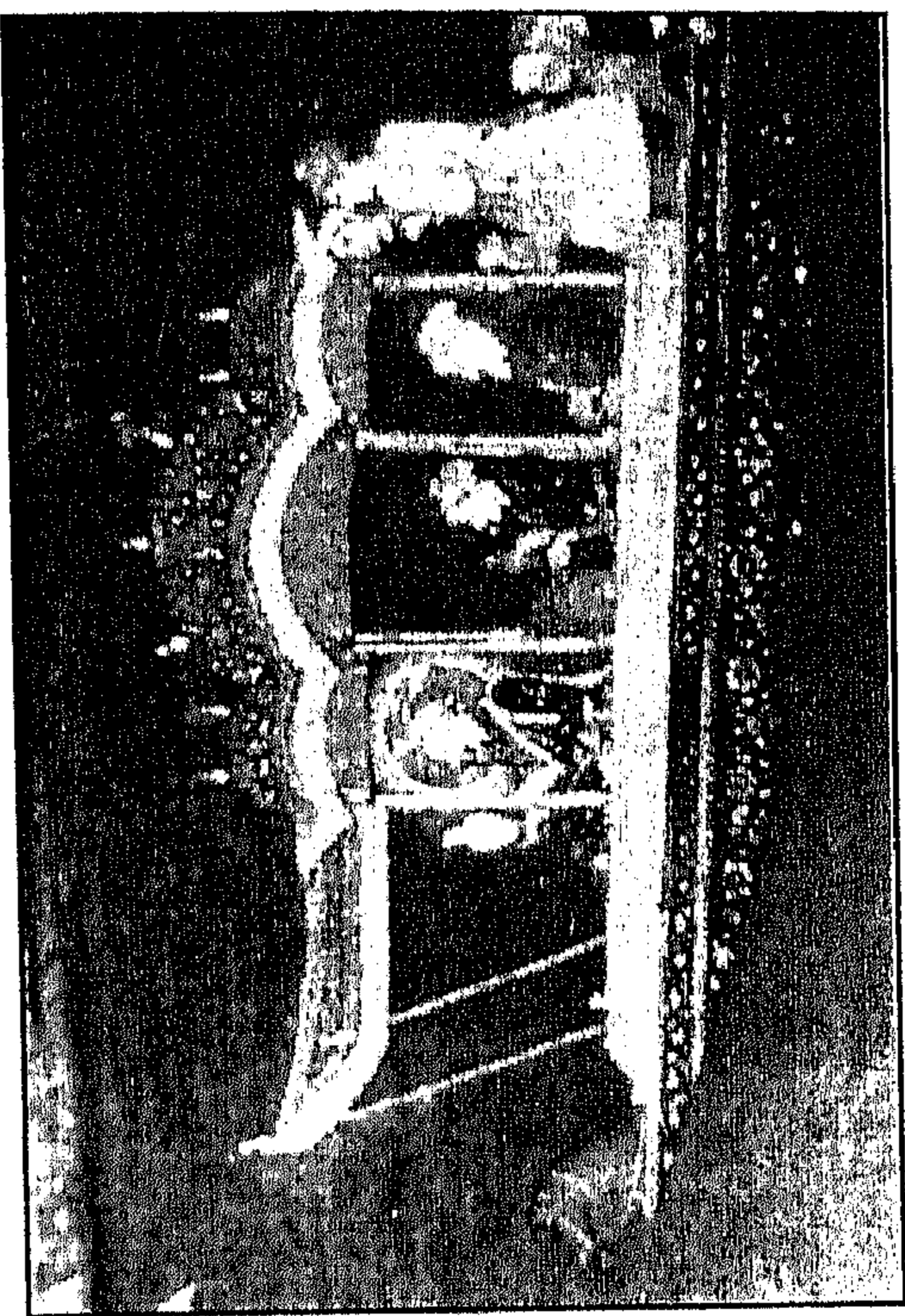
شاه جهان بصطاد اللقلاق .
(مجموعة خاصة) والتفاصيل أ ، ب ، ج ، د تنشر لأول مرة .



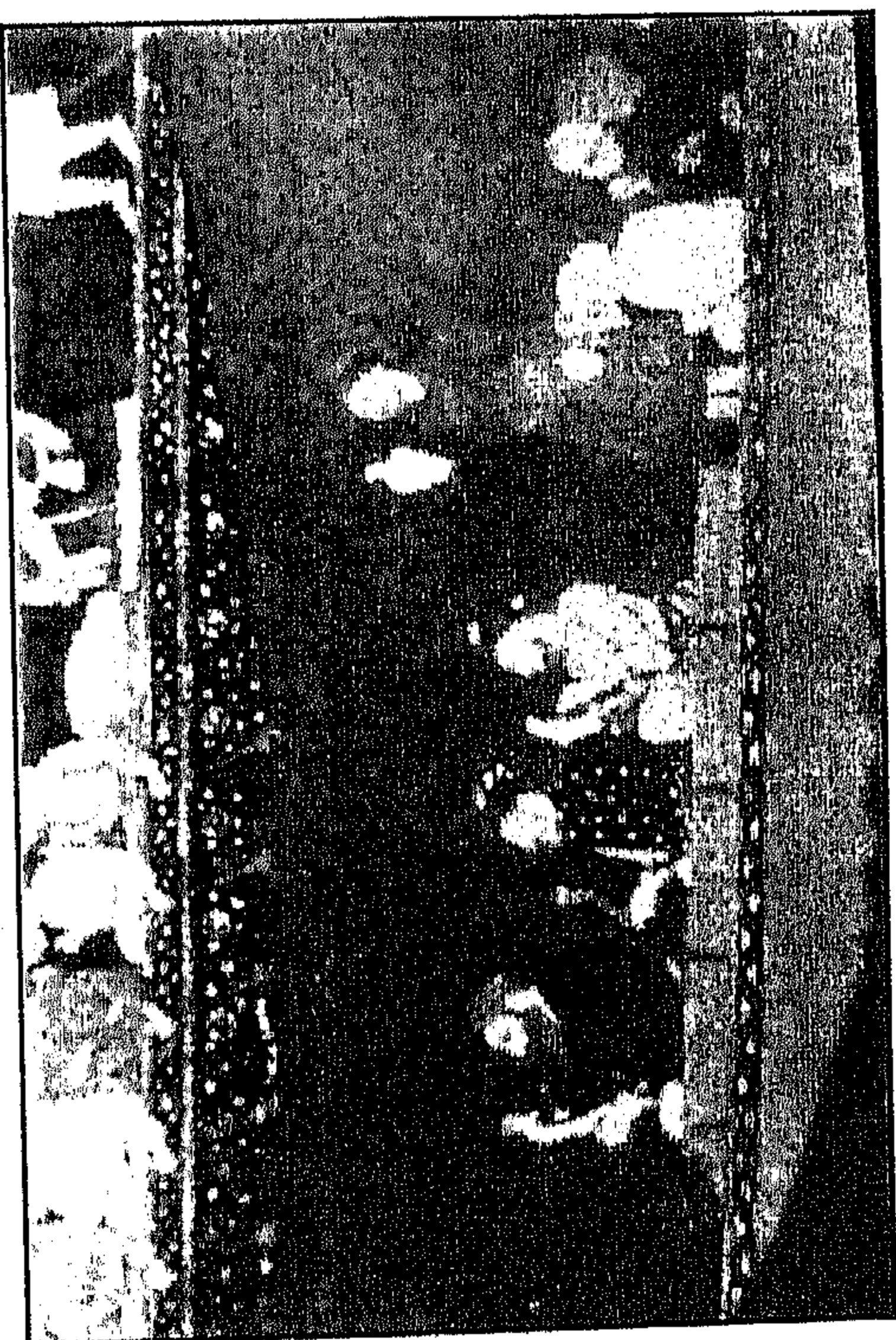
لوحة (٢٨)

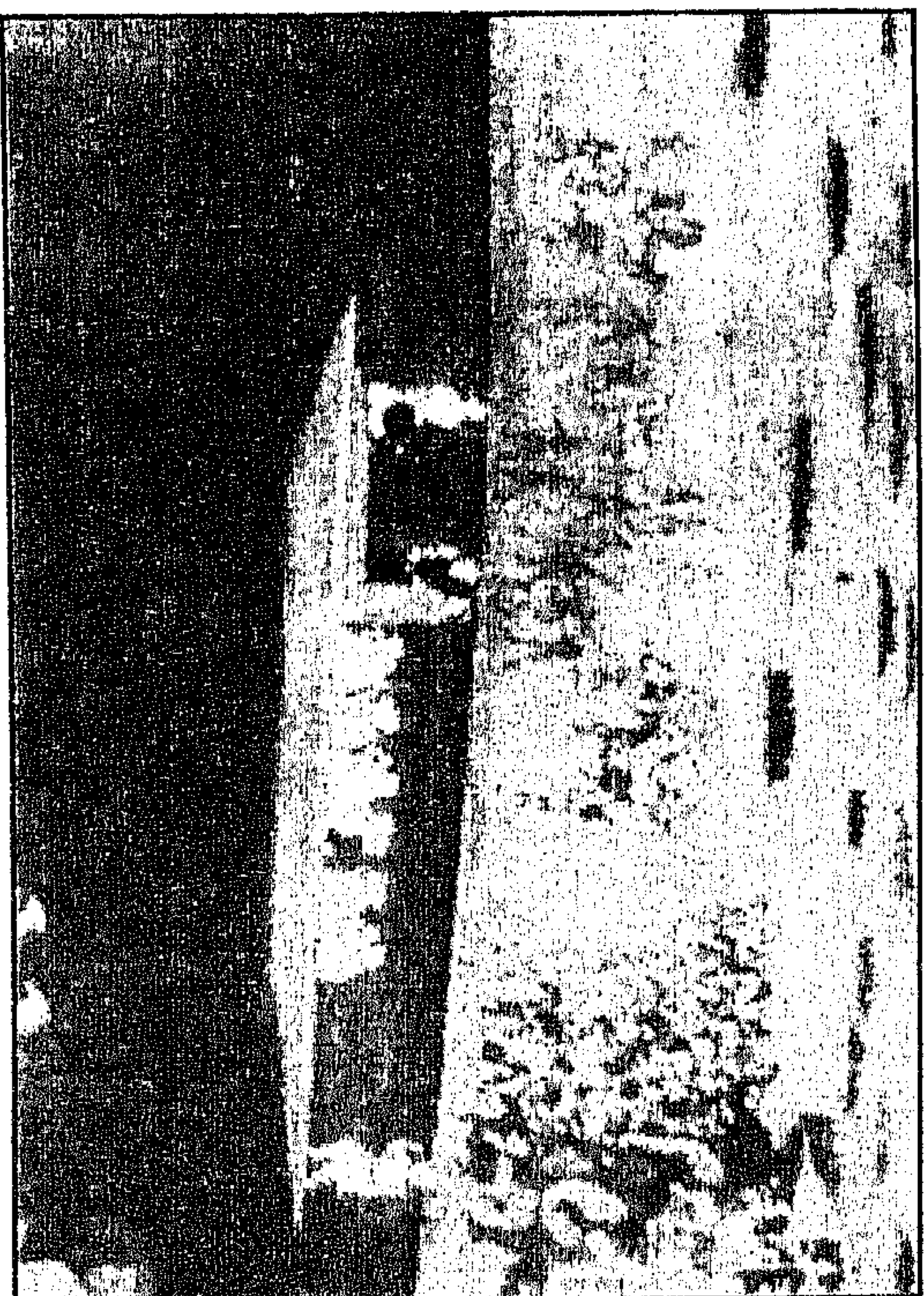
جهانجير وابنه بصطادا أسداً .
(مجموعة صدر الدين أغاخان)

لوحة (٦٩/أ)

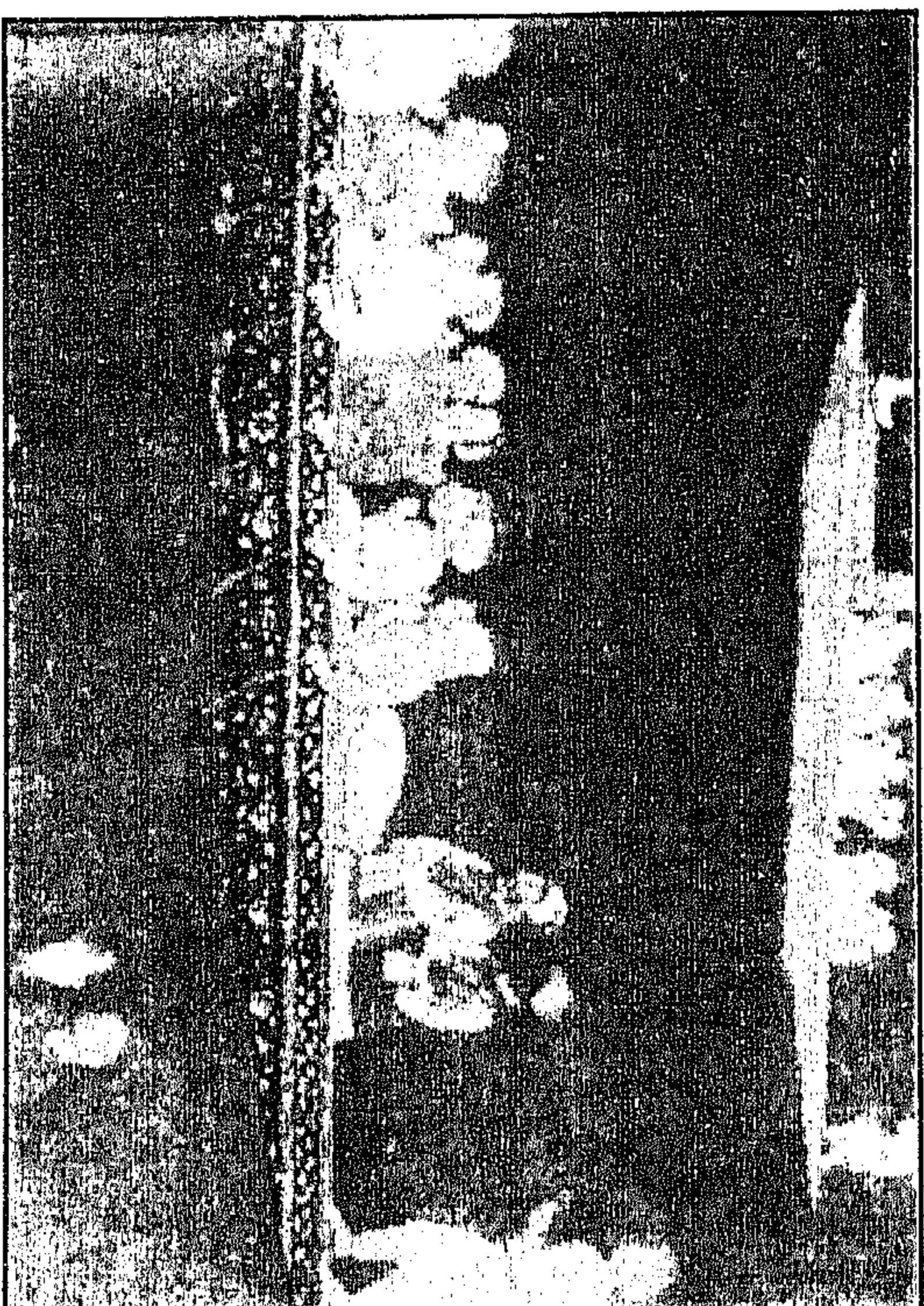


لوحة (٦٩/ب)

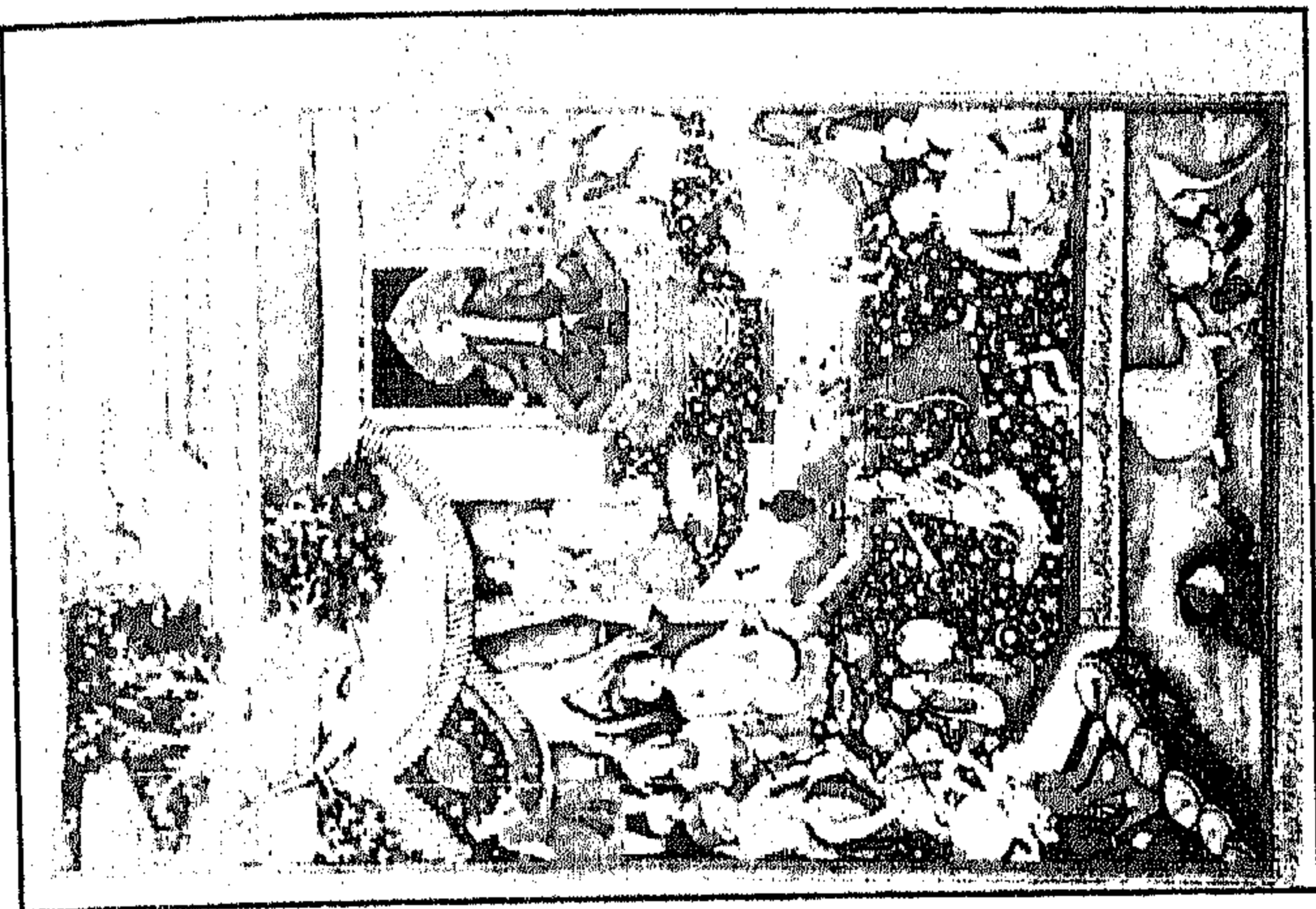




لوحة (٢٩/هـ)

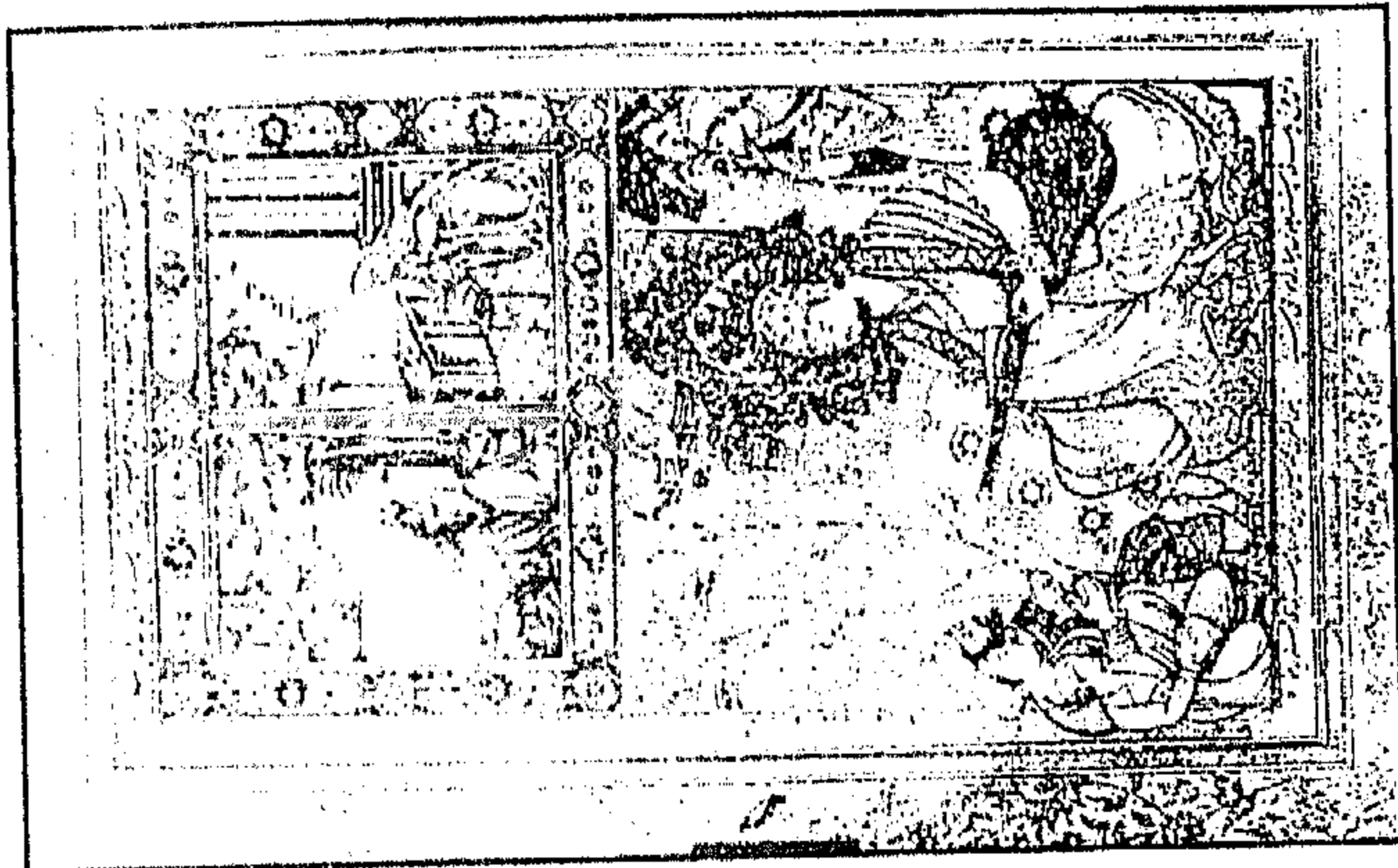


لوحة (٢٩/ز)



لوحة (٣٠)

منجو خان يقيم حفلاً موسيقياً راقصاً في
كاركرون على شرف هو لاکو خان
(مكتبة الإمبراطور بطهران).



لوحة (٣١)

إبراهيم عادل خان حاكم بيجبور
يلعب على آلة موسيقية (ربابة)
متحف بطرسبرج براغ.



لوحة (٣٢)

سلطان بغداد والخدمة الصينية.
(المكتبة البريطانية لندن).



لوحة (٣٣/ب)



لوحة (٣٣/أ)



لوحة (٣٣)

جهانگیر يلعب لعبة الهولي Holi
مكتبة شستريتي - دبلن - التفاصيل
أ، ب، ج، د، هـ، و، ز
تنشر لأول مرة.

لوحة (٣٣/ج)



لوحة (٣٣/ب)





لوحة (٣٣/ز)

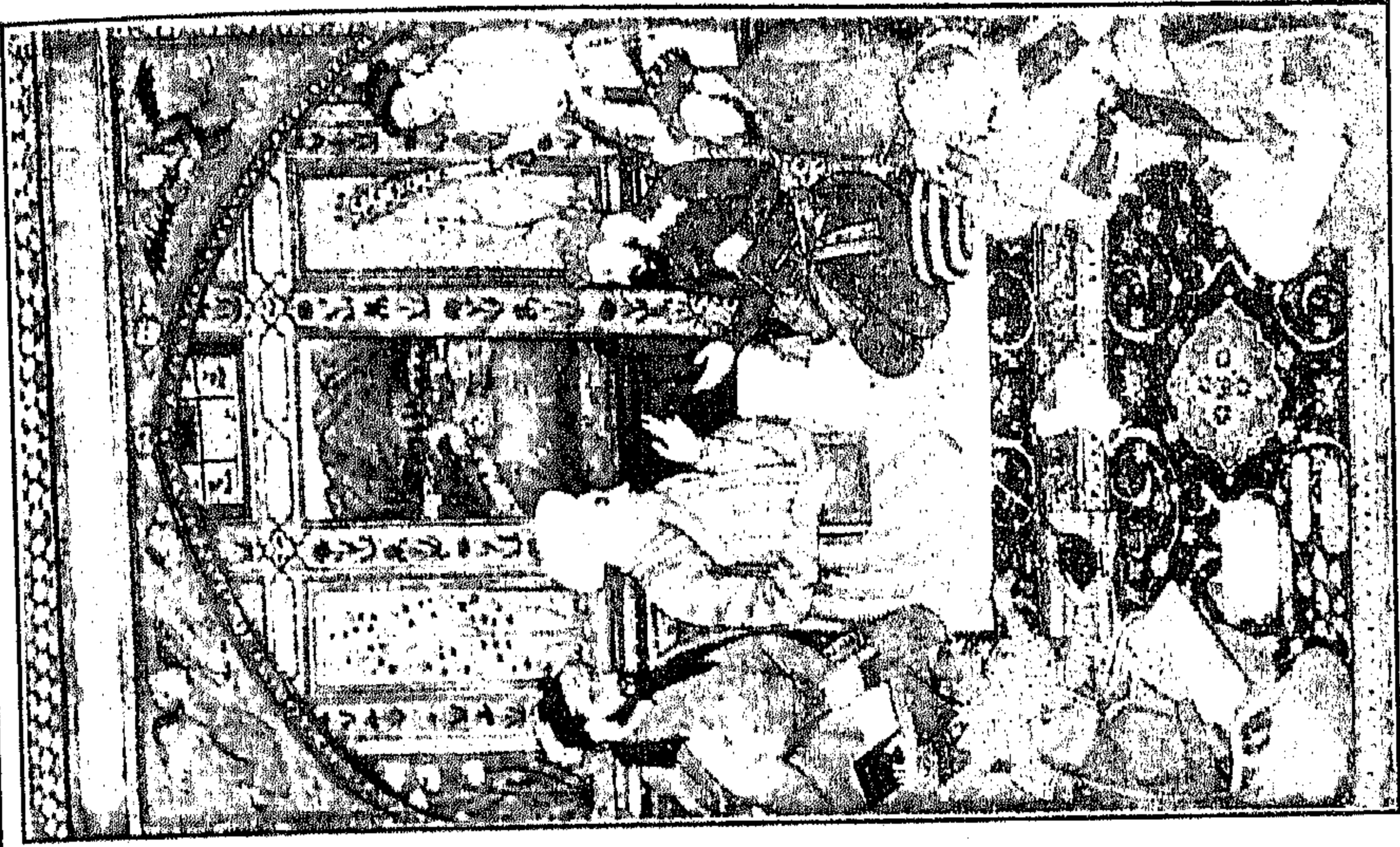


لوحة (٣٣/و)

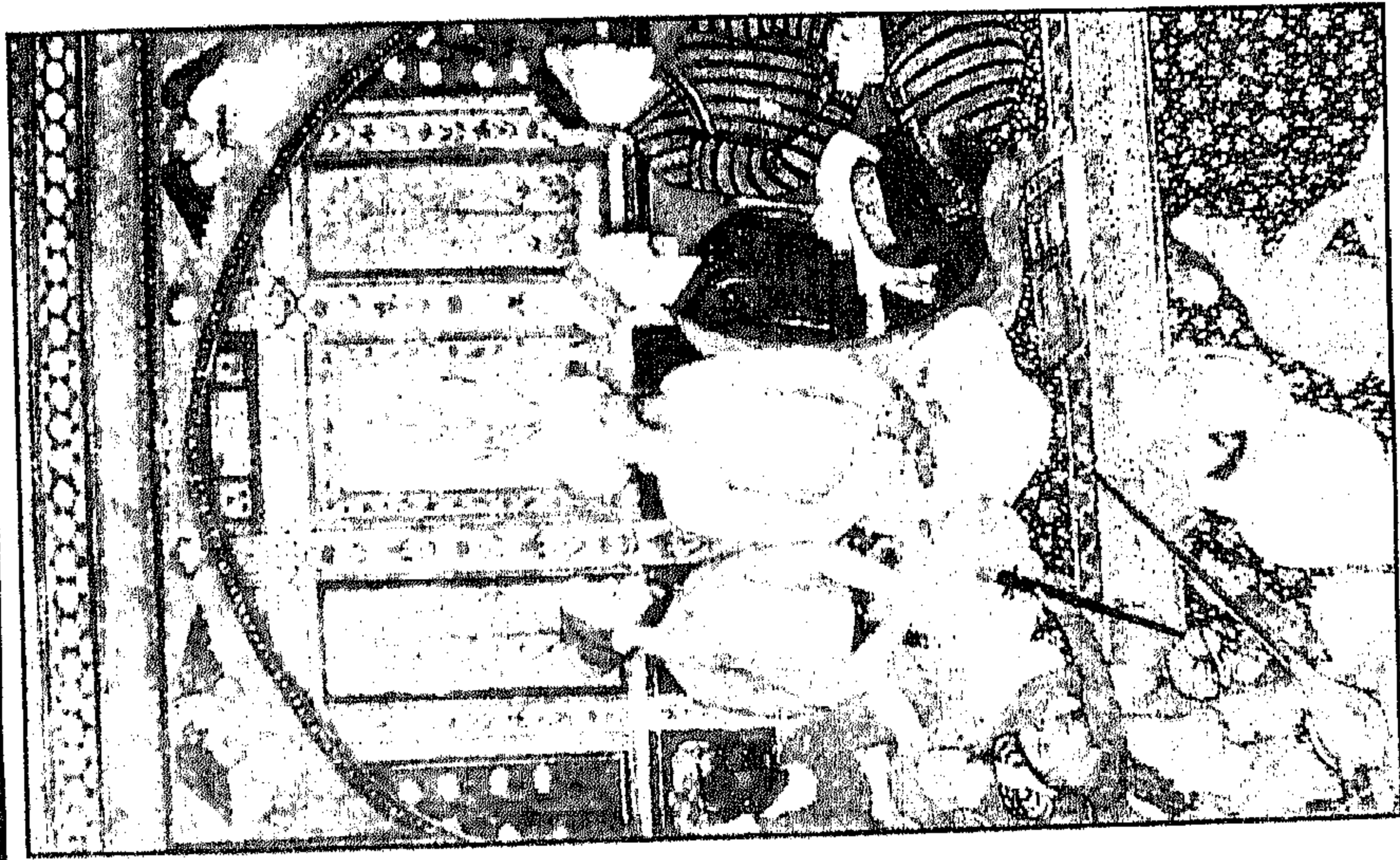


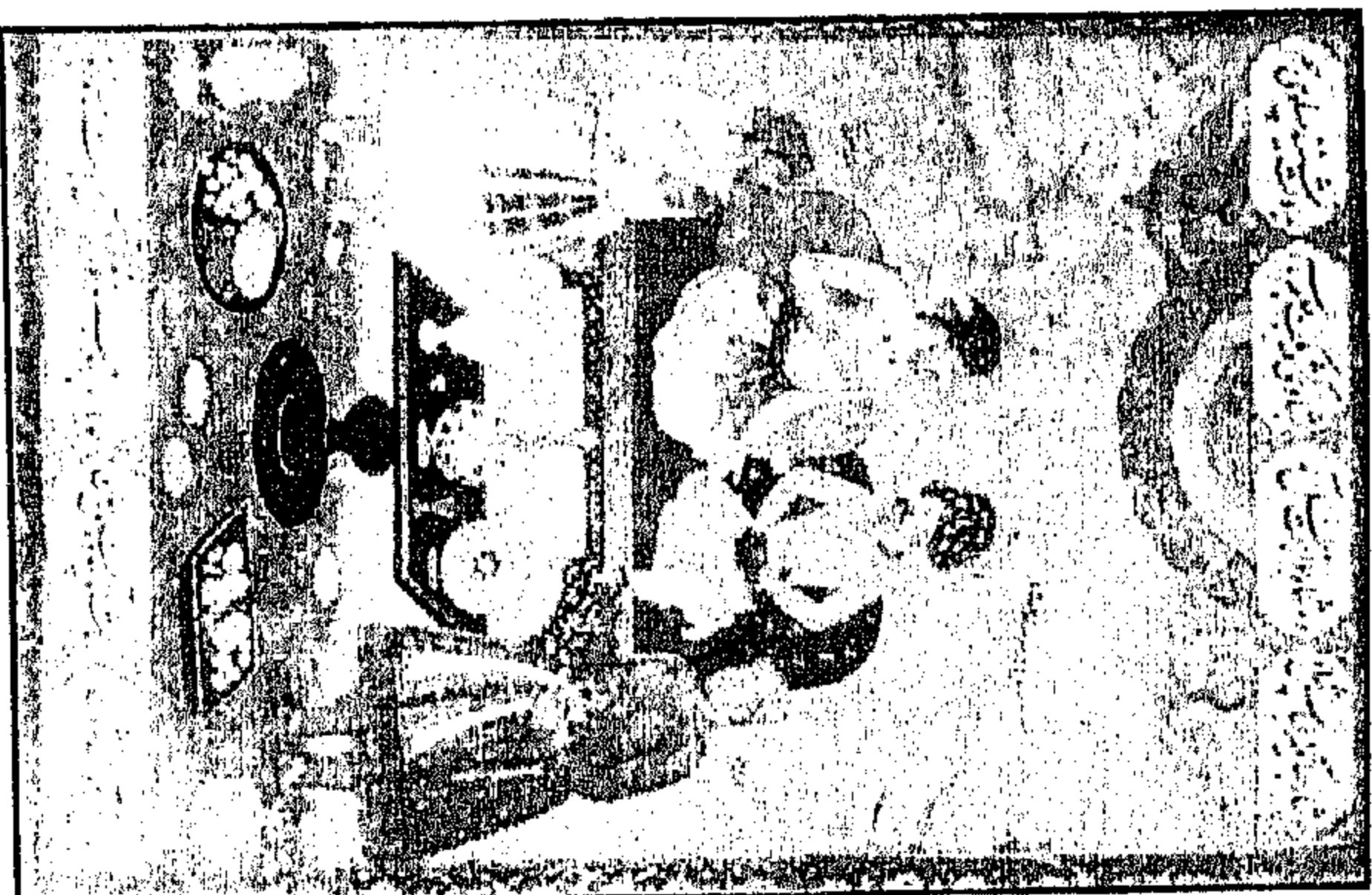
لوحة (٣٣/هـ)

لوحة (٣٤/أ)



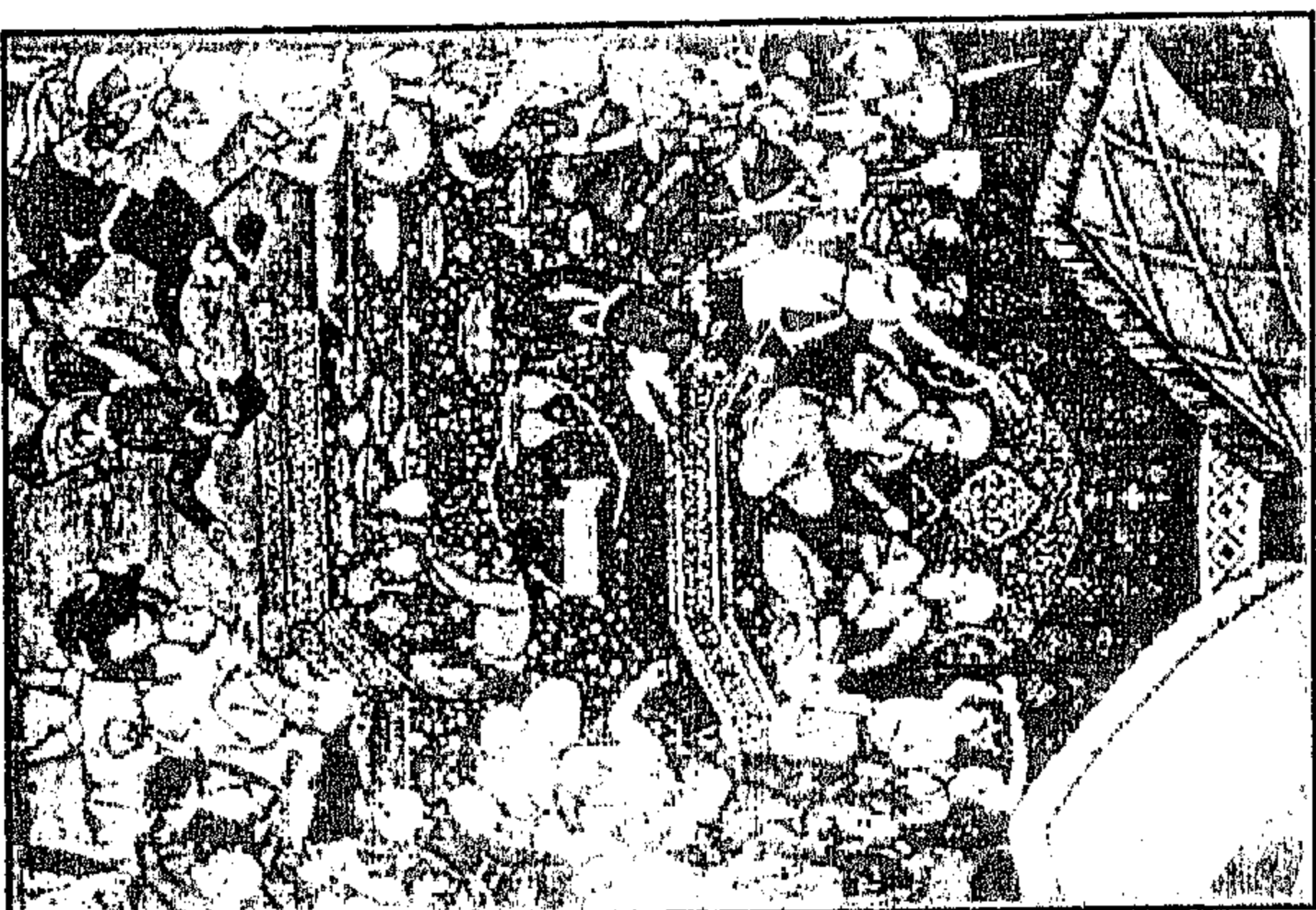
لوحة (٣٤/ب)





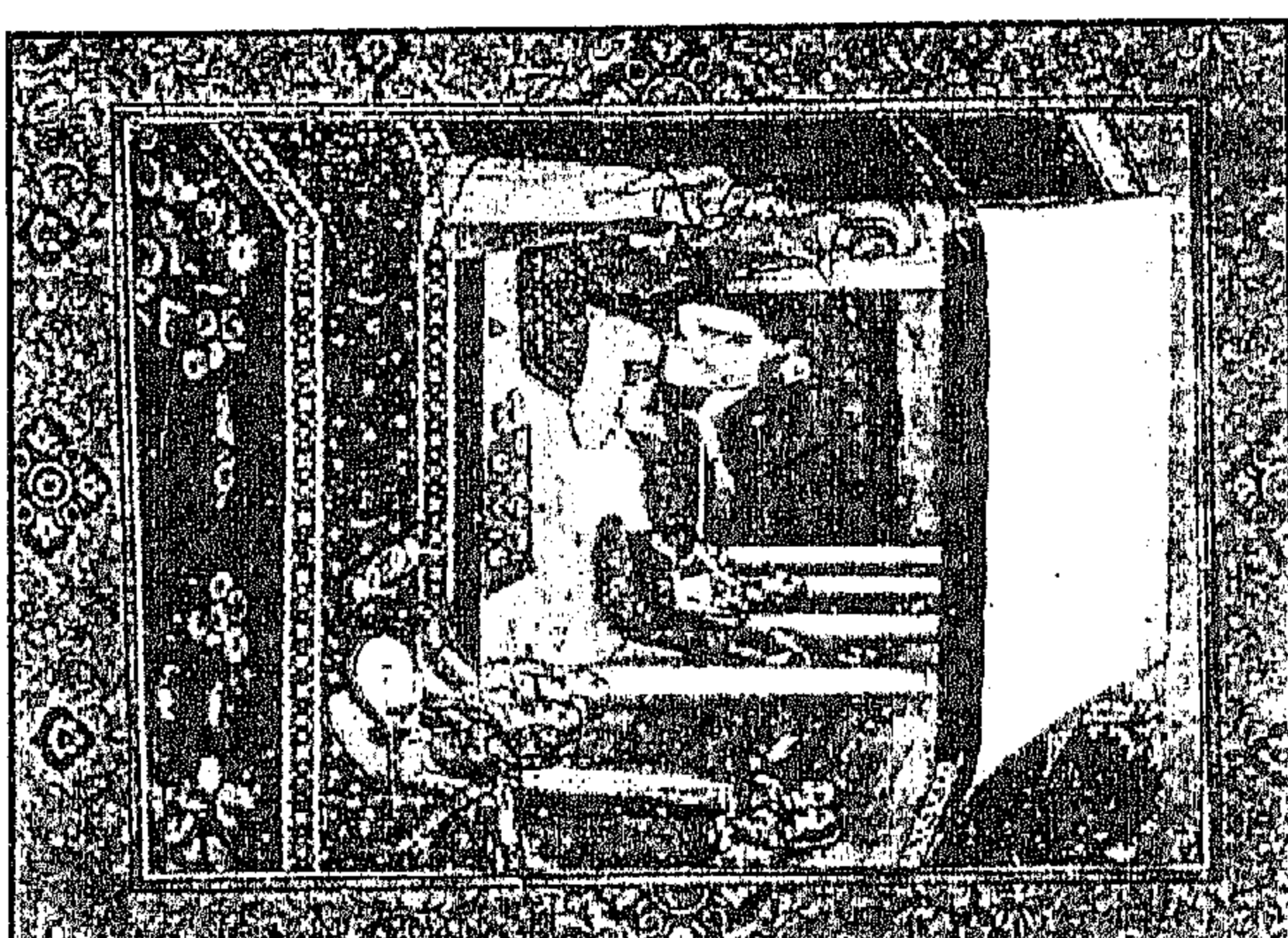
لوحة (٣٧)

جهانجير يرحب بالشاء عباس .
معرض الفن الحر
(معهد آشمو بيان واشنطن) .



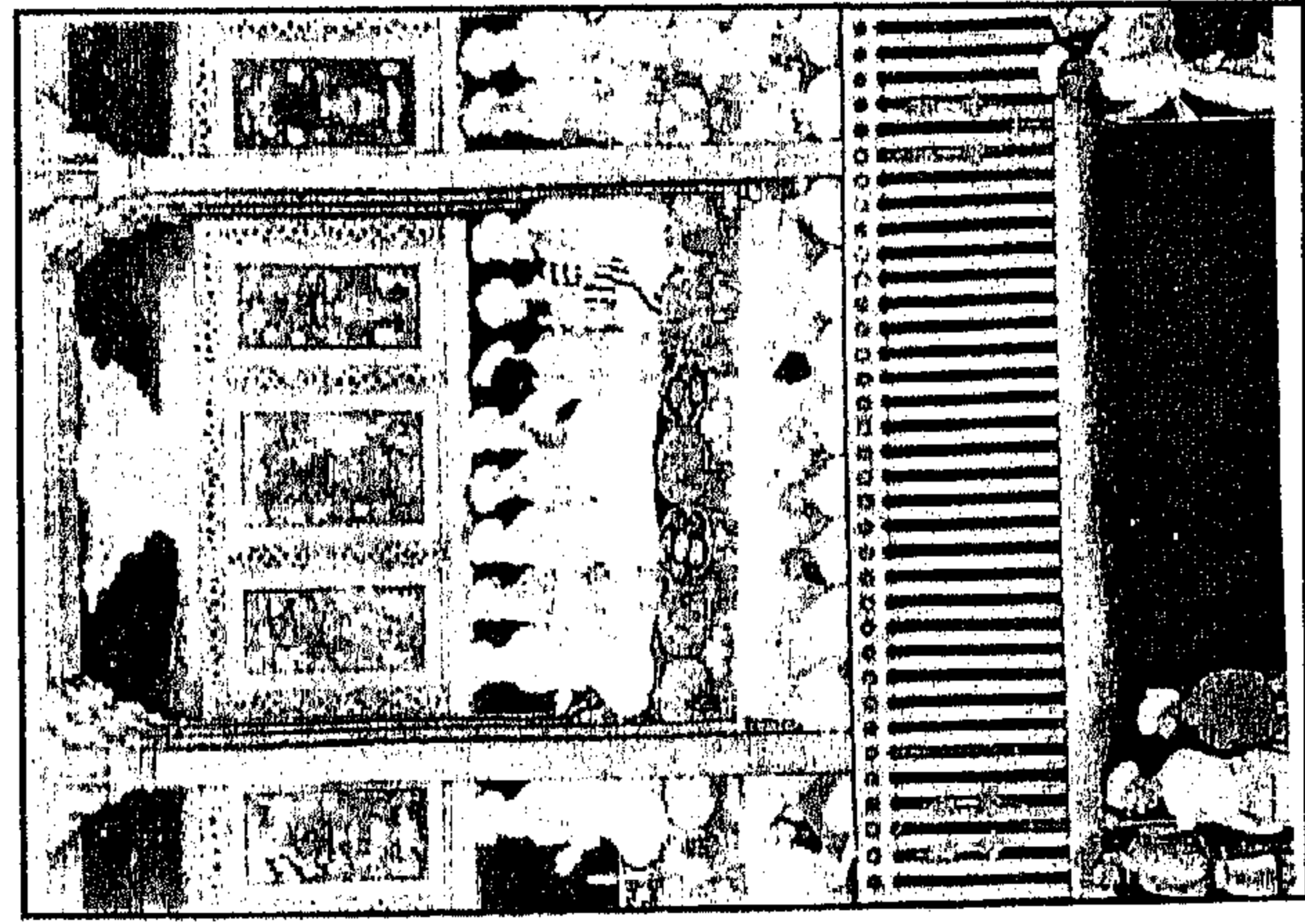
لوحة (٣٦)

أكبر في جلسة شراب
وطعام مع بعض النبلاء
(مكتبة شستريتي - دبلن) .

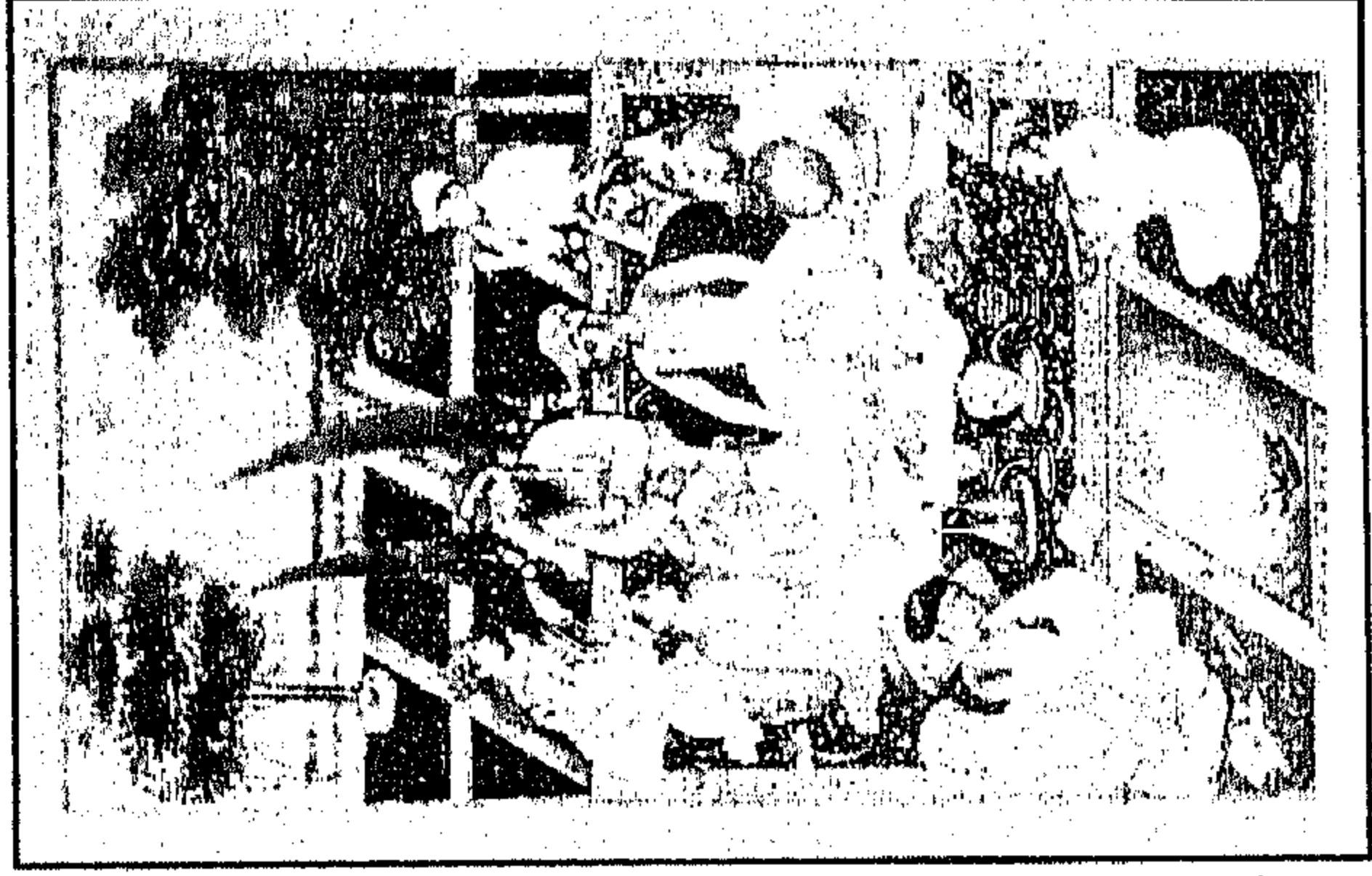


لوحة (٣٥)

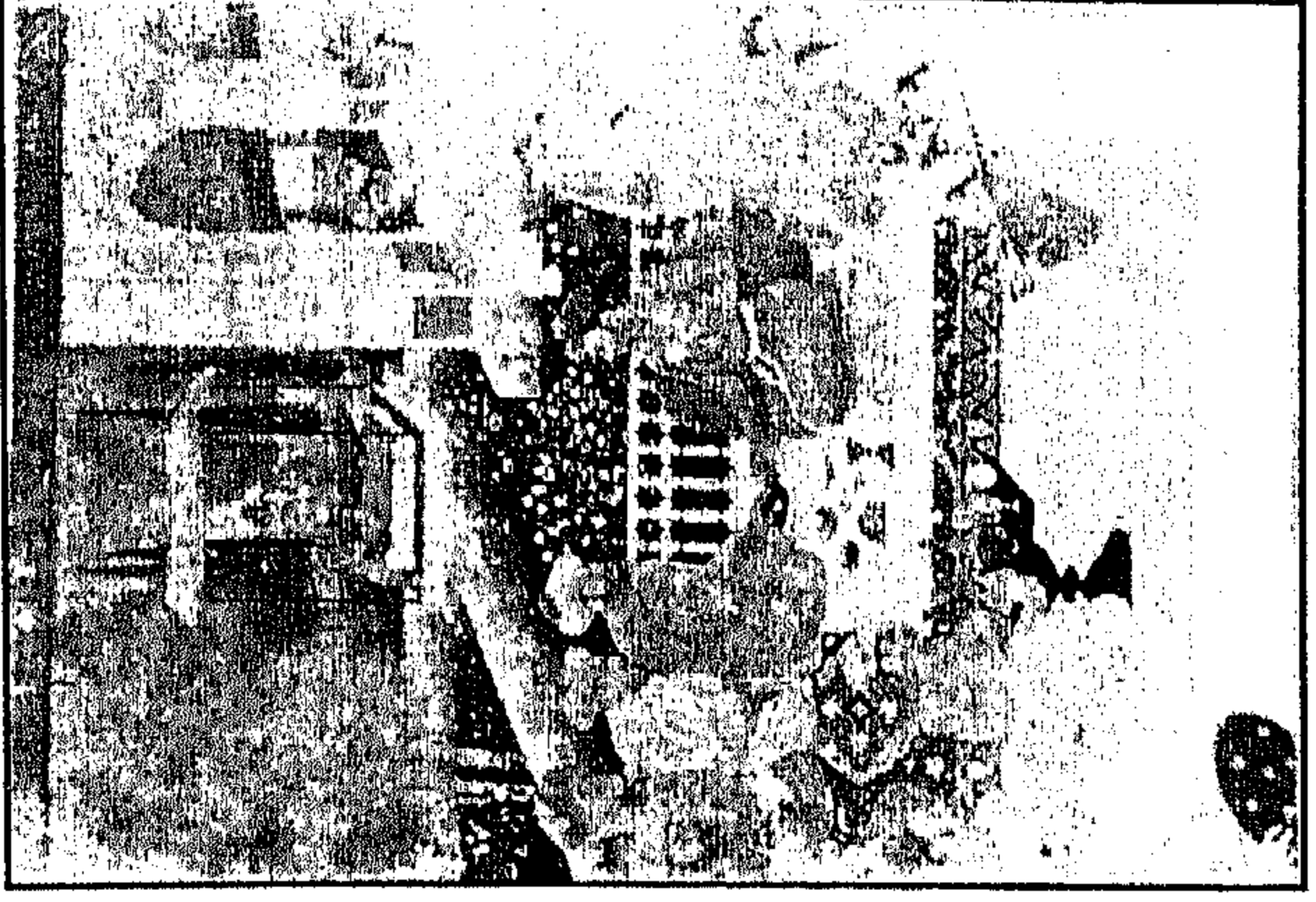
الأمير ومحظياته يتمتعون
بالشراب والموسيقى والطرب .
المتحف الوطني - نيودلهي .



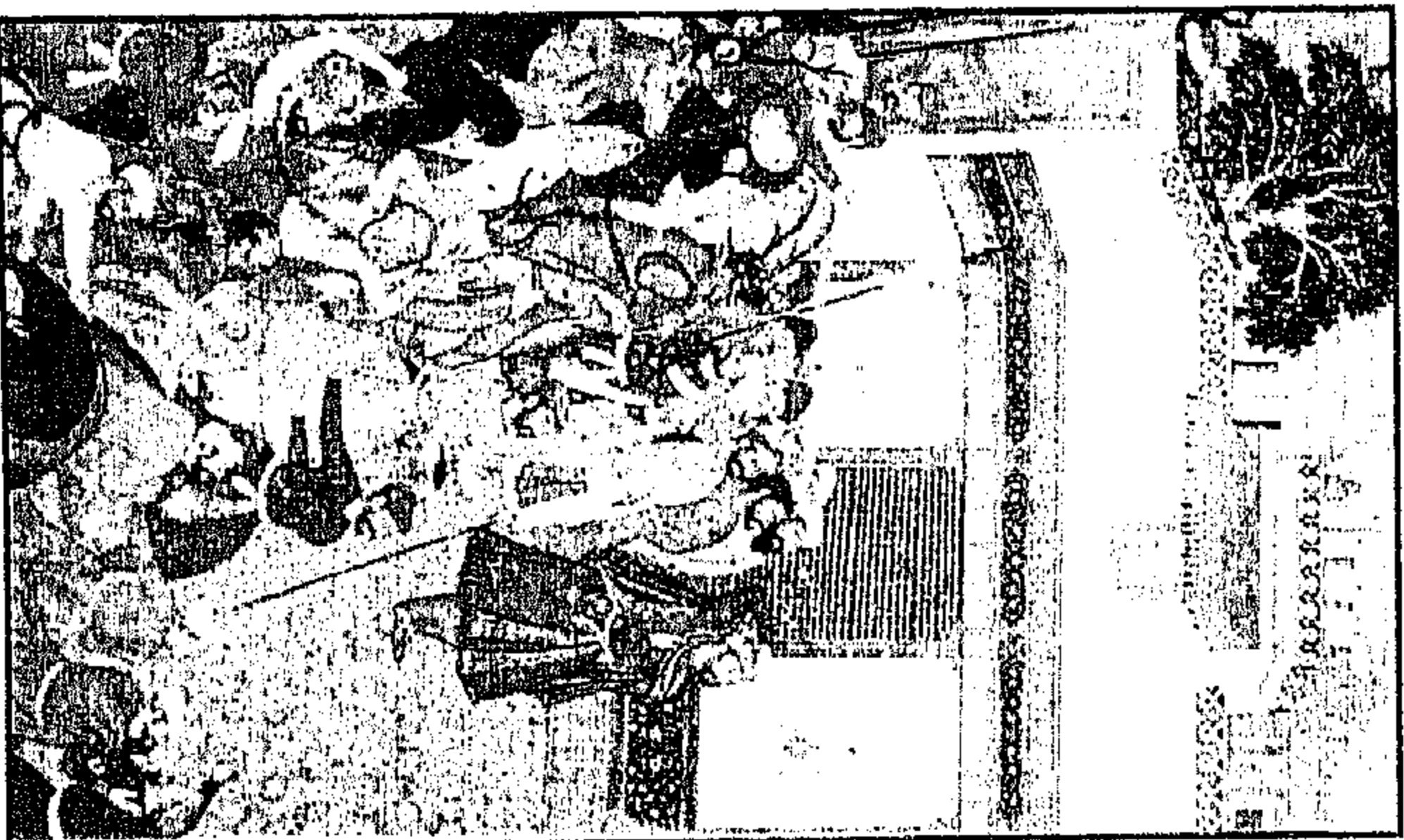
لوحة (٤٠)
شاه چيهان مستضيفاً موالى
(معرض الفن الحر ، واشنطن).



لوحة (٣٩)
أمير شباب في حفل
صاحب مع أصدقائه
(مكتبة شستريتي ، دبلن).



لوحة (٣٨)
الأمير سليم ورجال الدين في حديقة
مكتبة شستريتي دبلن .



لوحة (٤٣)

حسين قولا يقدم أسرى
حرب چوچورات .
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .



لوحة (٤٢)

أكبر بهاجم حصوئا في شتور جاره .
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .



لوحة (٤١)

معركة بيلا بين قوات بابر وأعدائه .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٤٦)

أكبر يشاهد معركة .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



لوحة (٤٥)

أكبر يدخل سورات منتصراً .
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .



لوحة (٤٤)

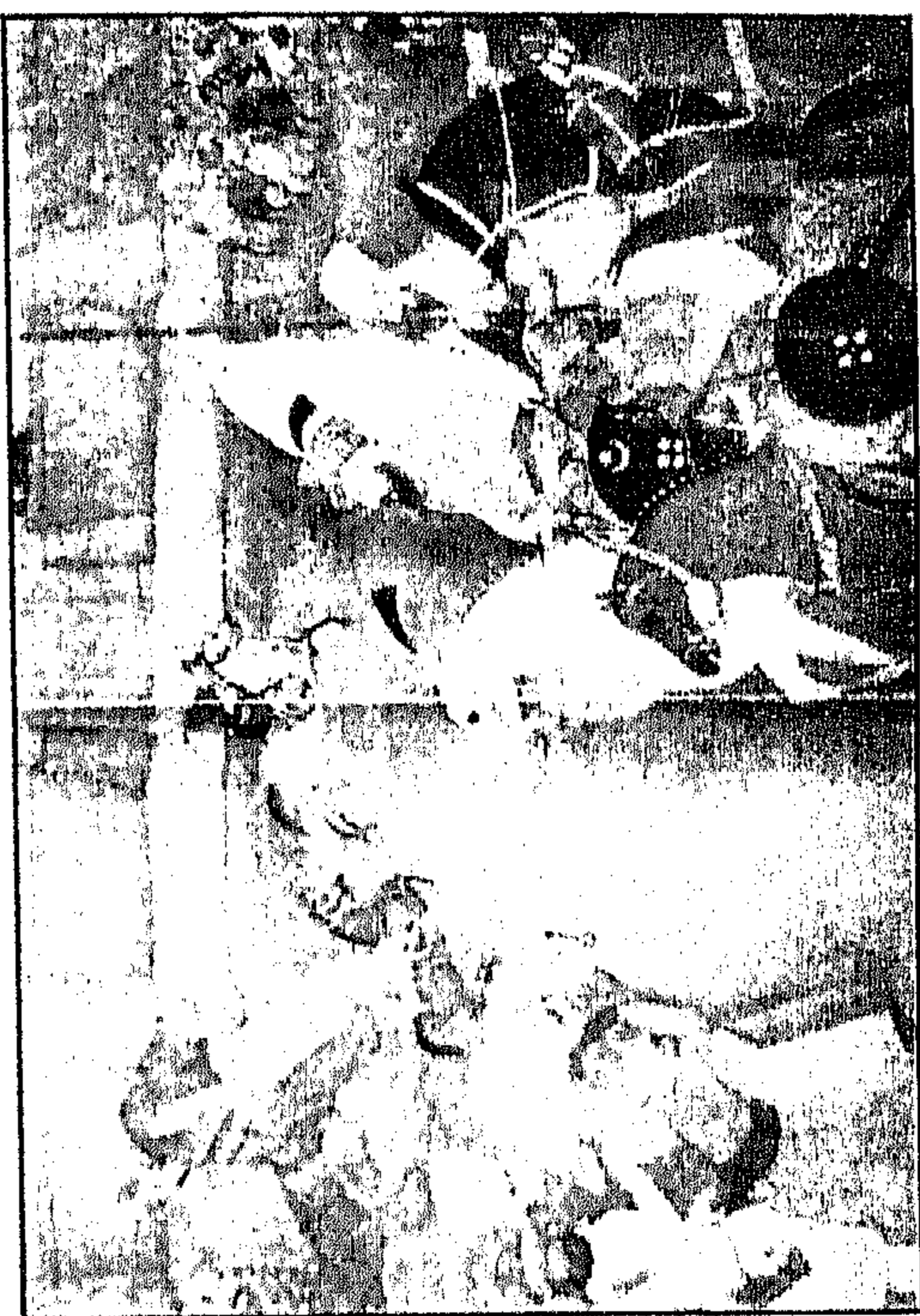
معركة بين مجموعتين
متنافستين من النساء .
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .

لوحة (٤٨)
حصار قندهار .
(متحف جميت ، باريس)
التفاصيل أ ، ب ، ج ، د
تنشر لأول مرة .



لوحة (٤٧)
حصار قندهار .
(متحف آرثر ساكسر ،
كمبريدج) .

لوحة (٧٣/أ)



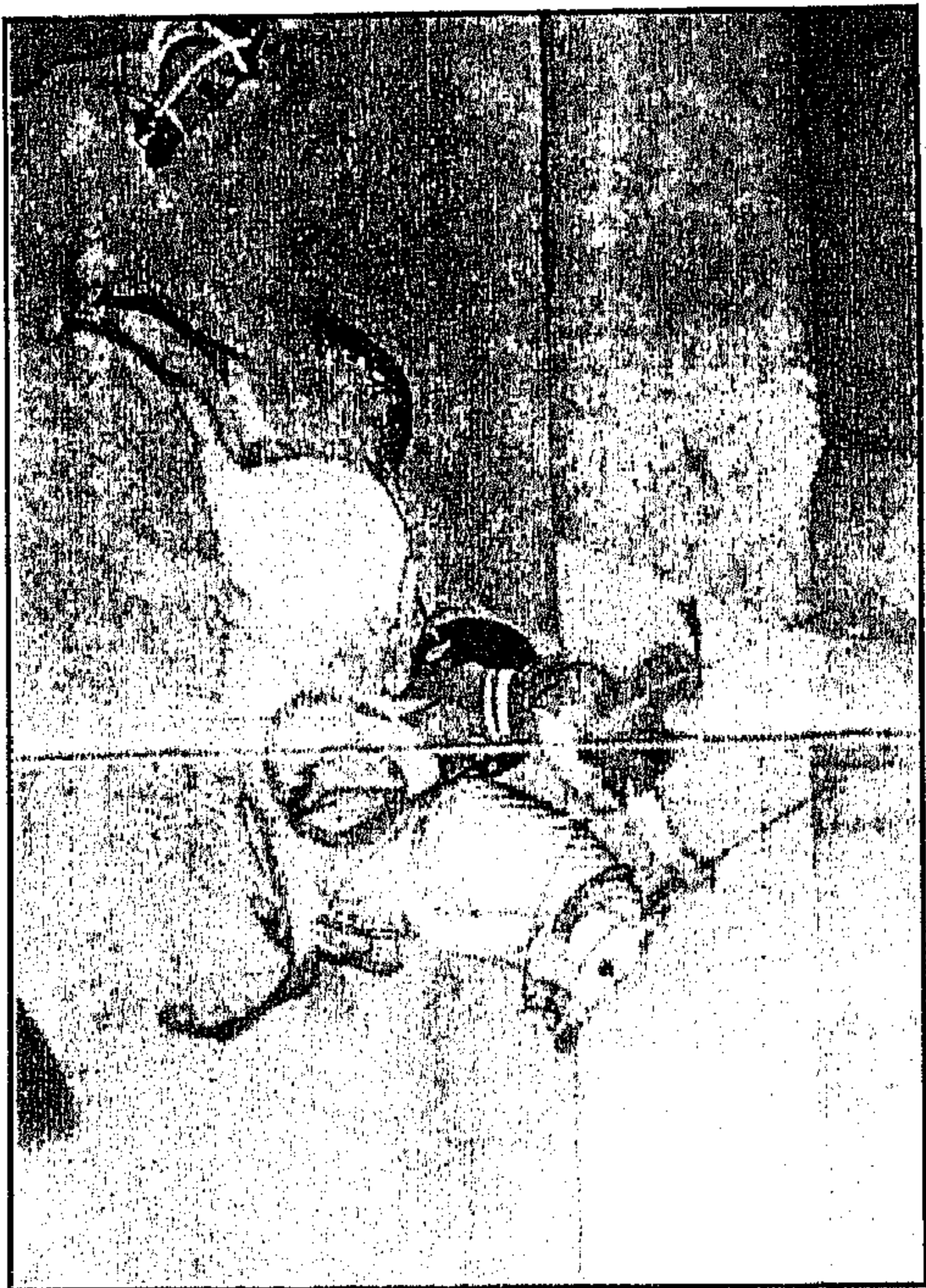
لوحة (٧٣/ب)



لوحة (٧٣/٥)



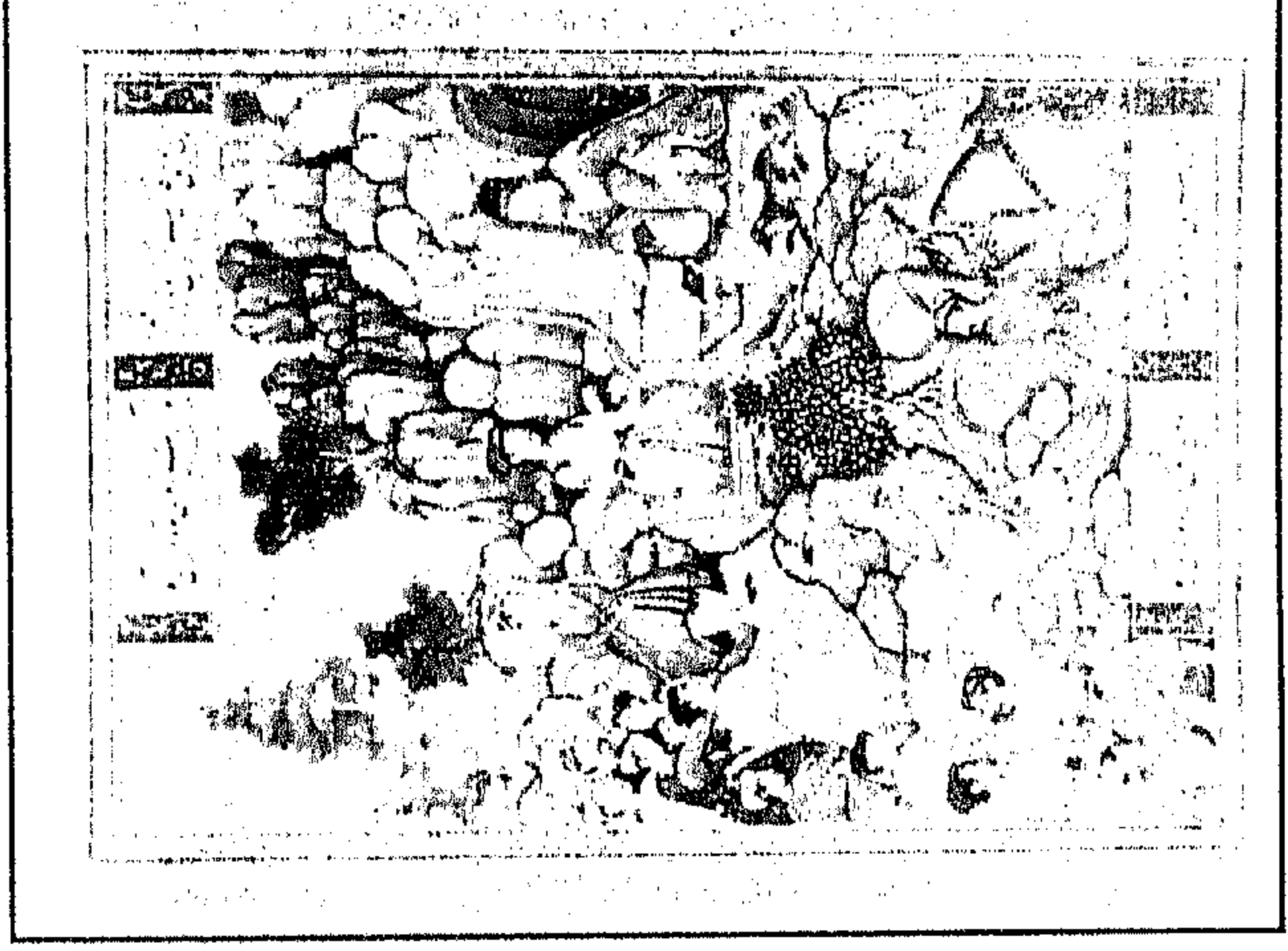
لوحة (٧٣/جـ)





لوحة (٥١)

الخان الصغير يقدم فروض الطاعة
والولاء لبابر . (المتحف الوطني) .



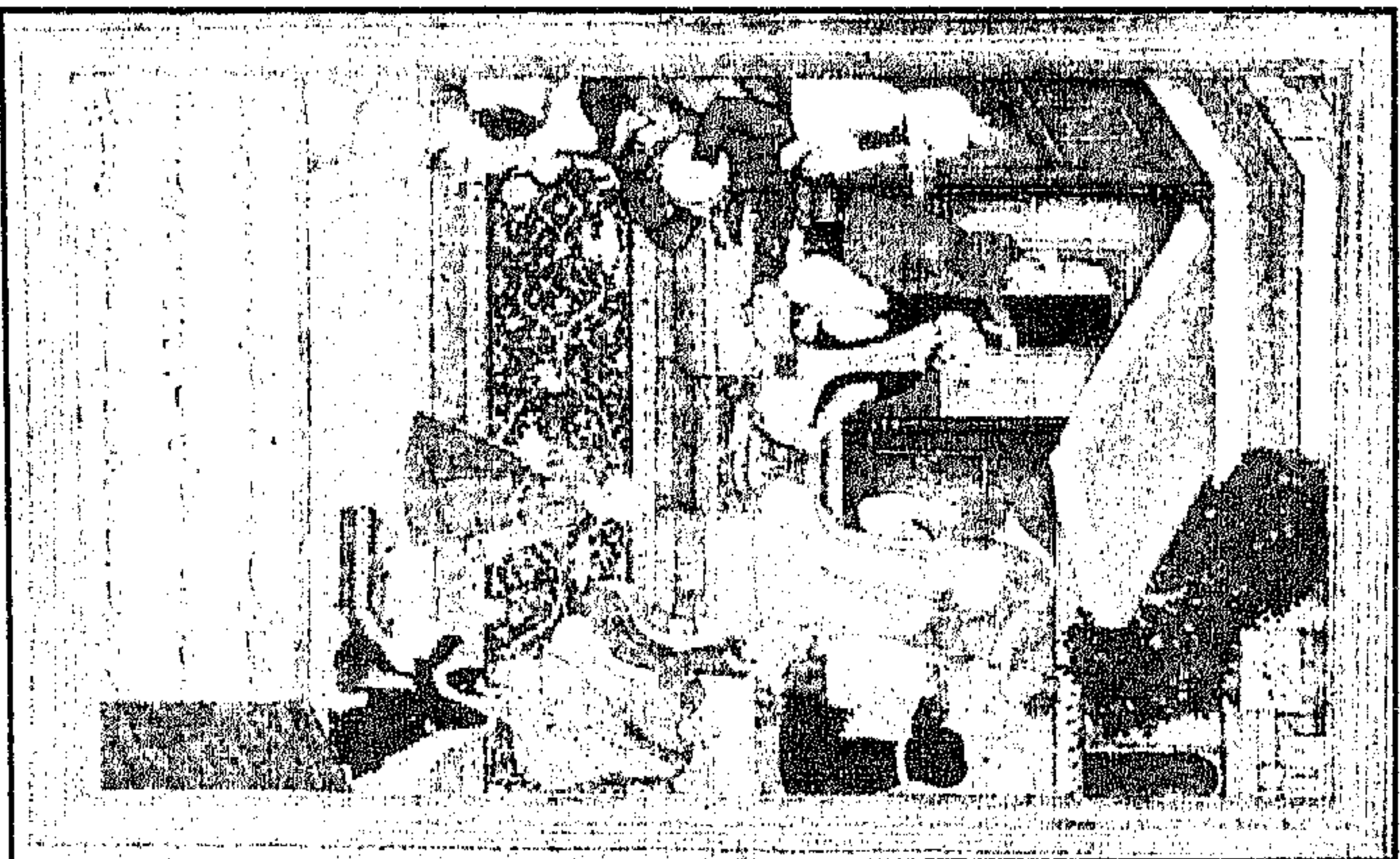
لوحة (٥٠)

أمير يزور رجل دين
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .

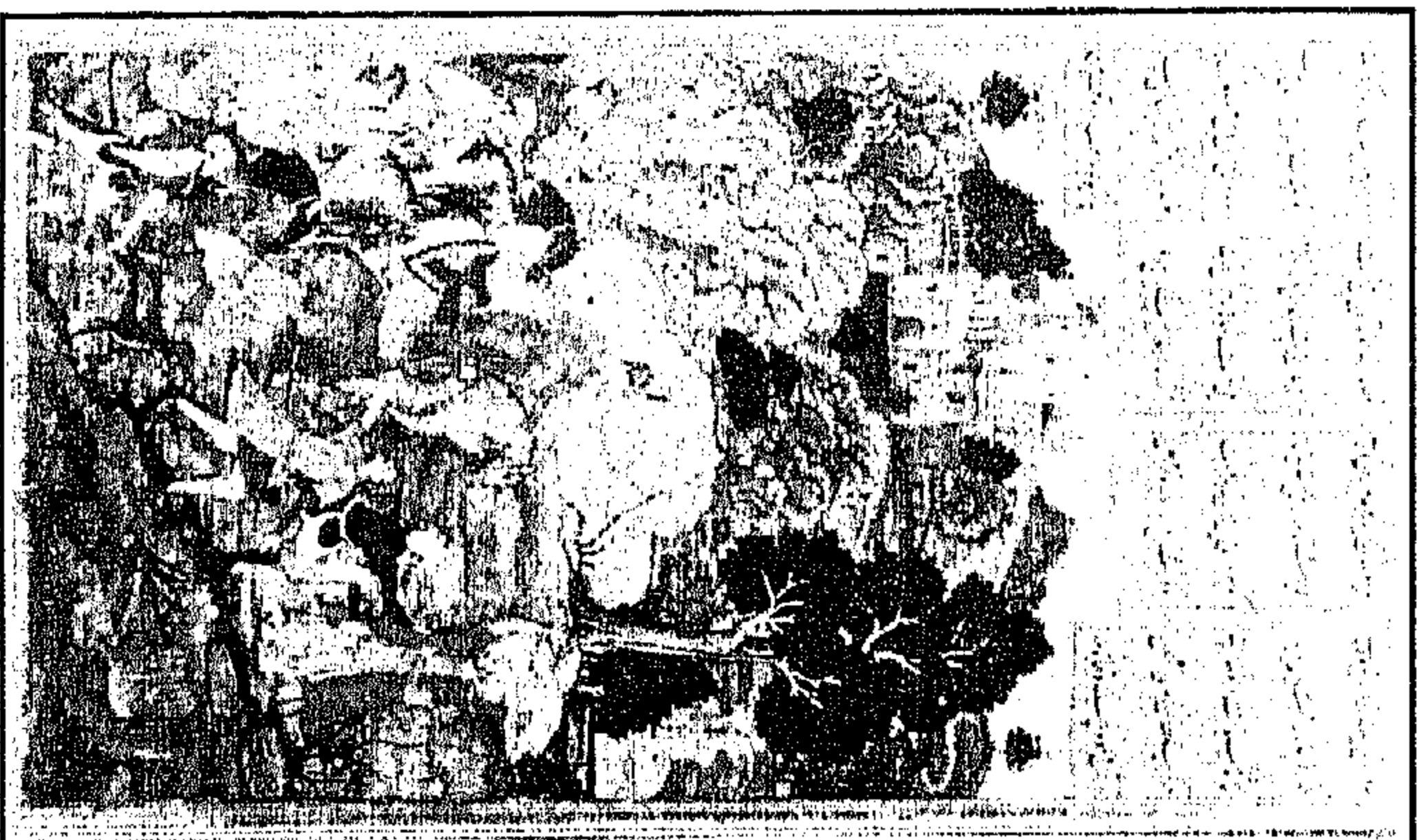


لوحة (٤٩)

بابر يتسابق مع قاسم بك وقمير على .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



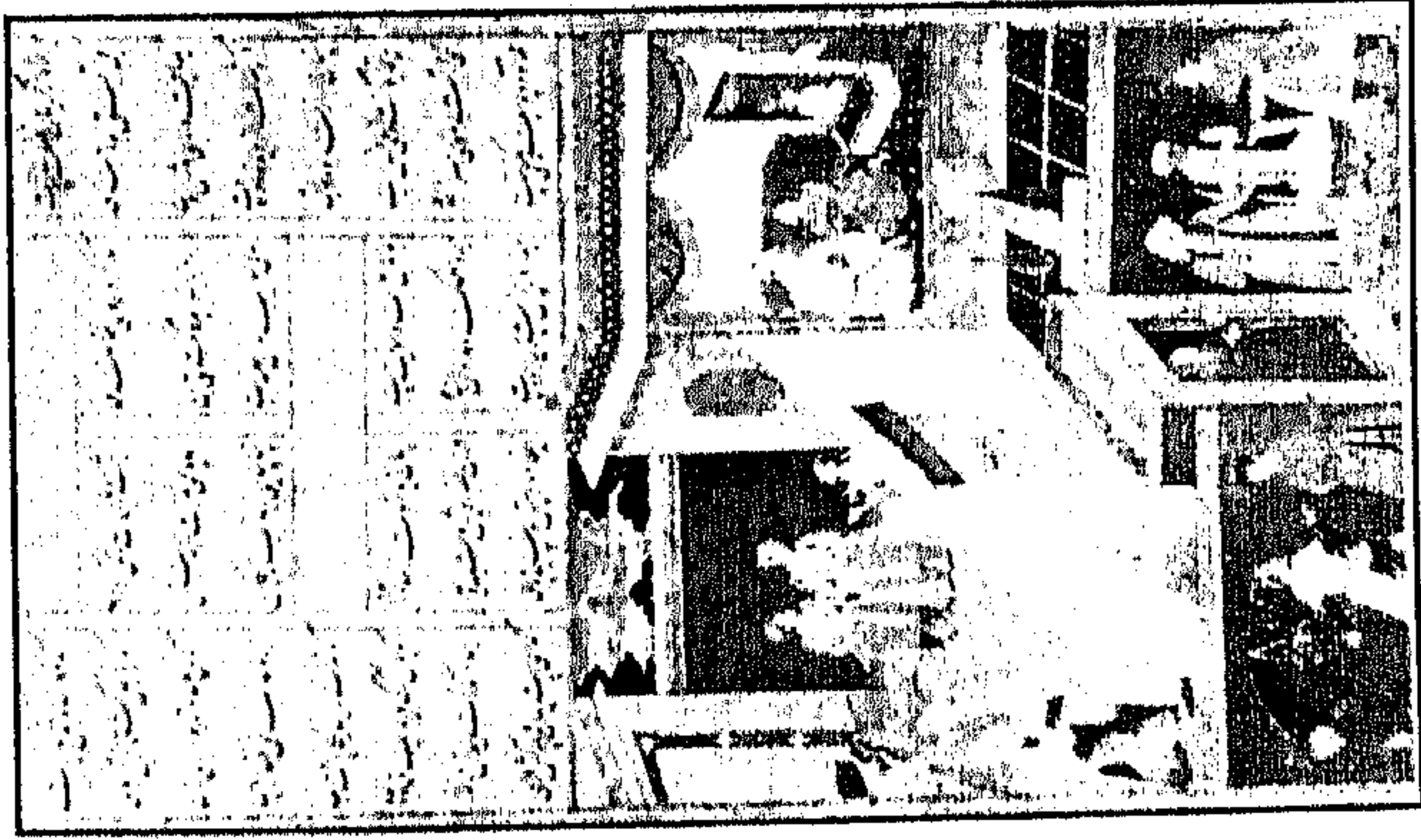
لوحة (٥٤)
كرم ضيافة جعفر البرمكي لعبد الملك
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٥٣)
الملك والرجل المسكين .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

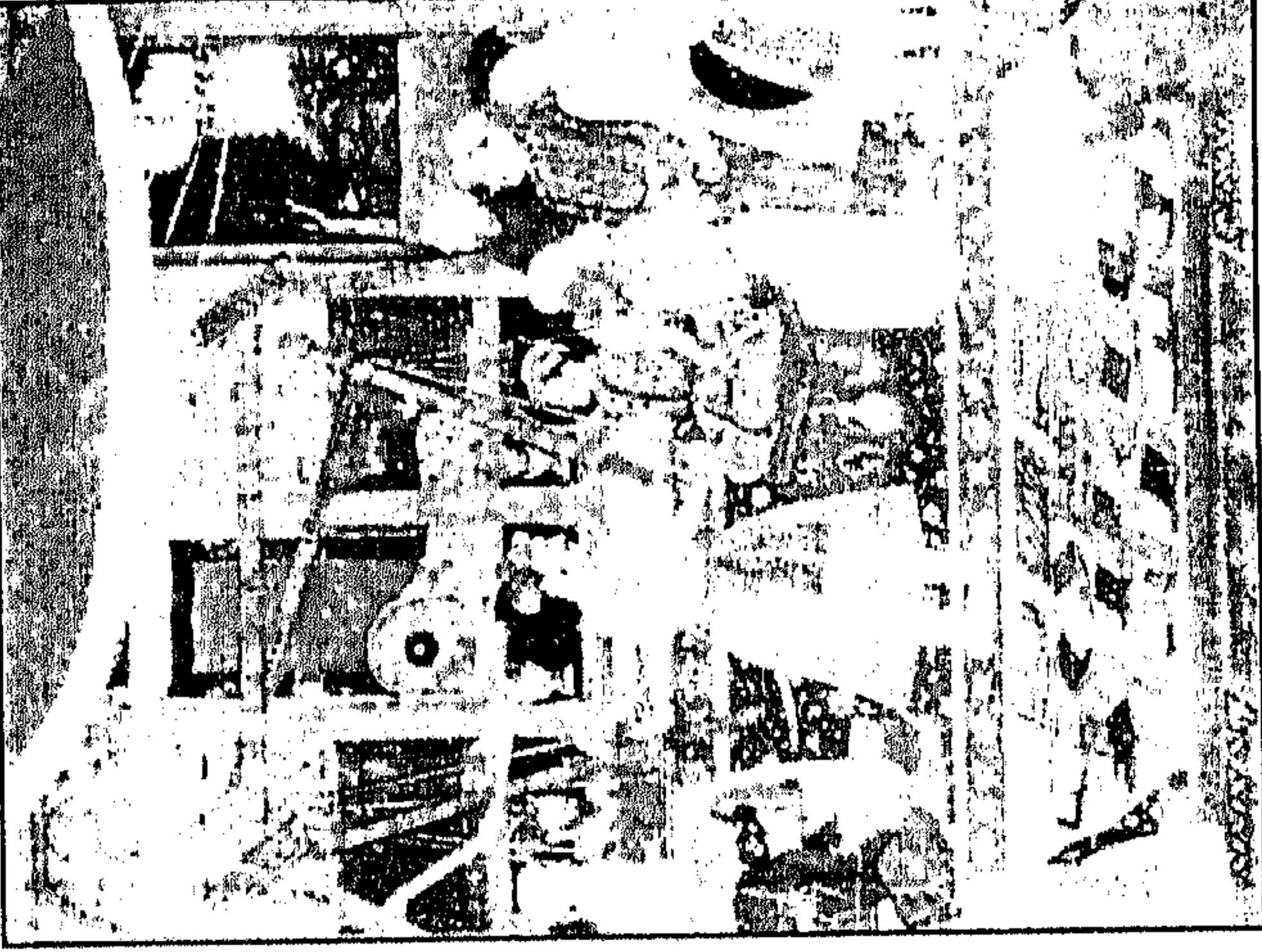


لوحة (٥٢)
أكبر يتعلم التصويب بالبندقية .
(المكتبة البريطانية ، لندن)



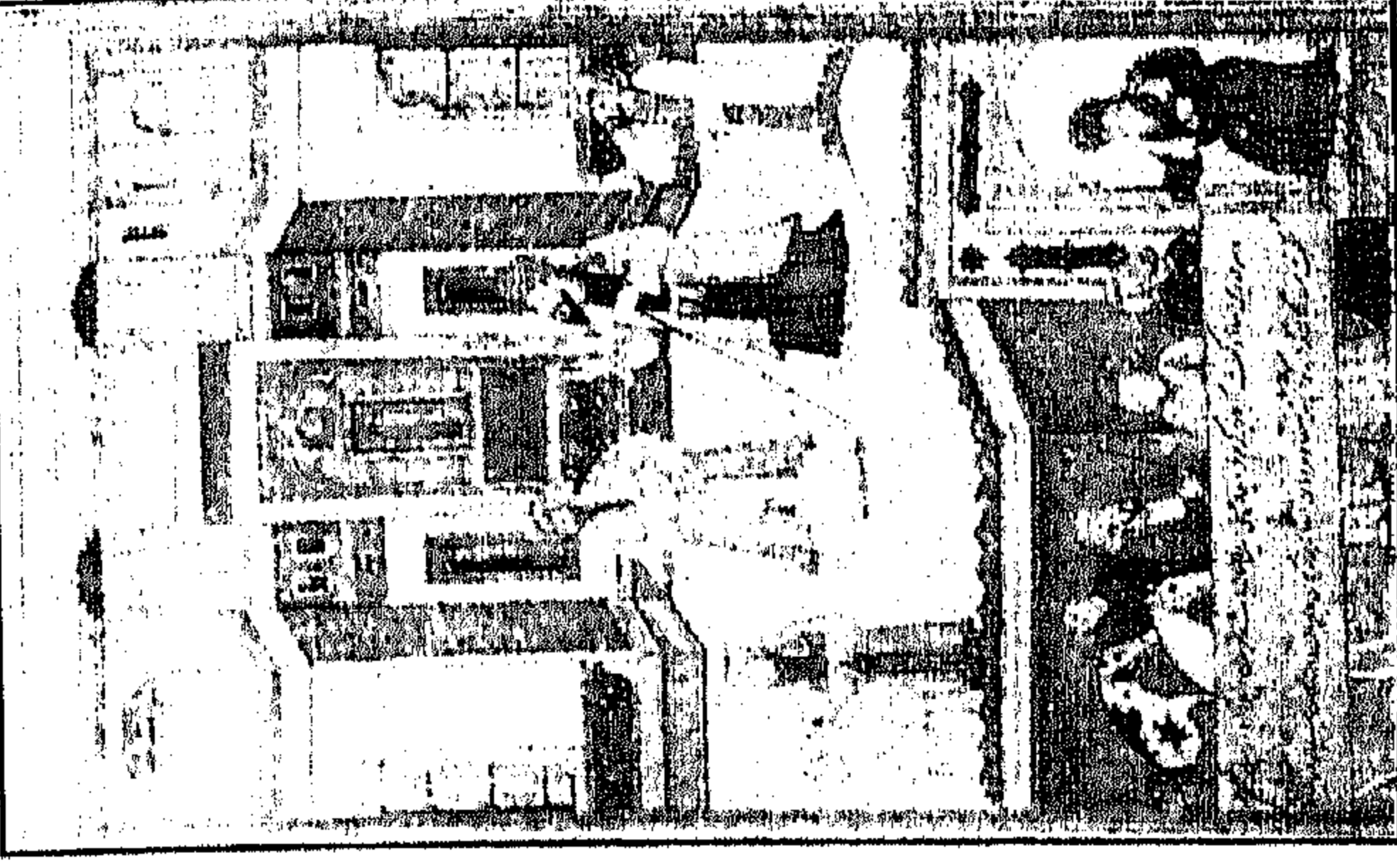
لوحة (٥٧)

العاشقان في جلسة داخل
إحدى قاعات القصر
(مجموعة الأمير
صدر الدين أغا خان) .



لوحة (٥٦)

الإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام .
(المتحف البريطاني ، لندن) .

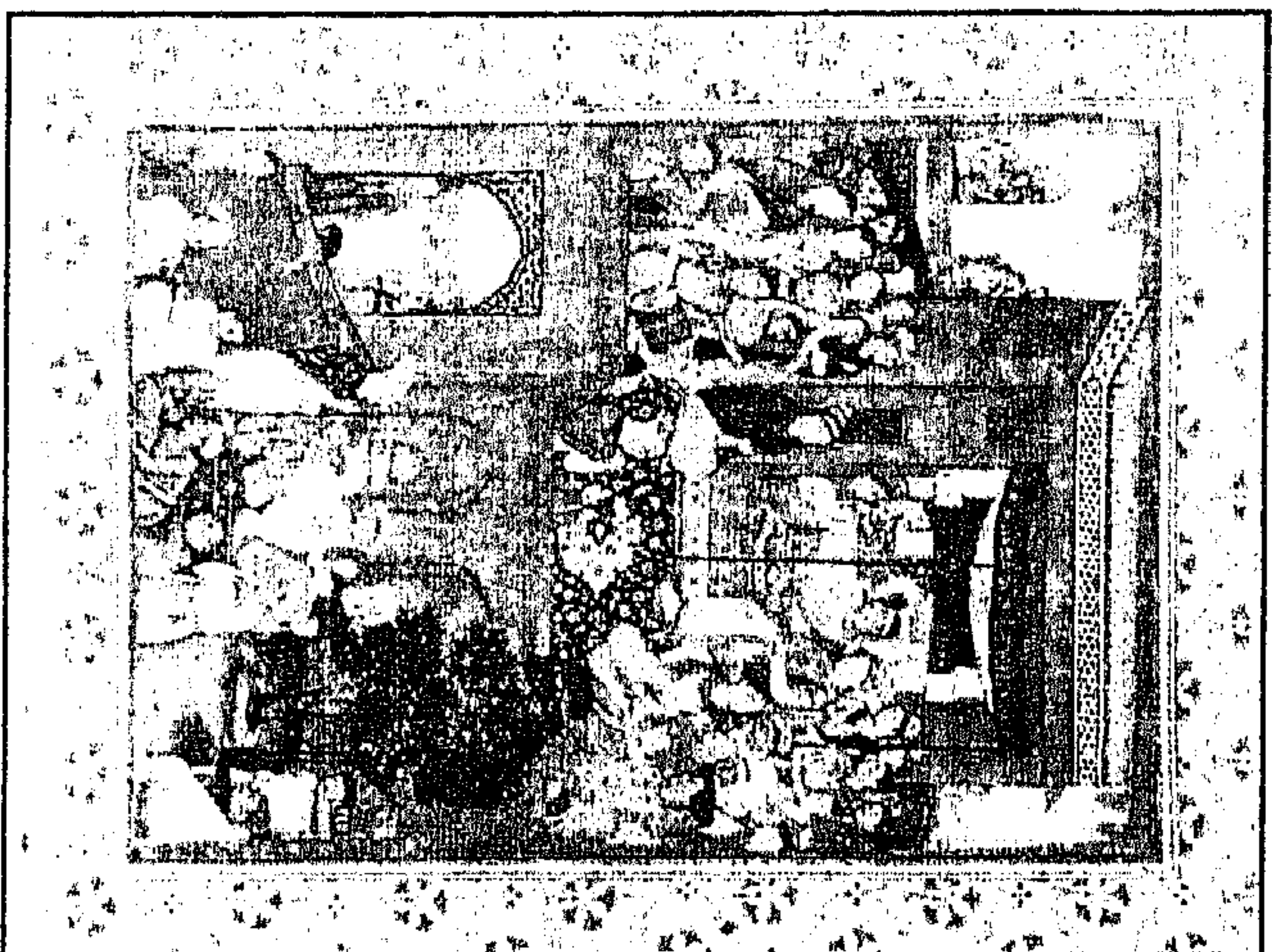


لوحة (٥٥)

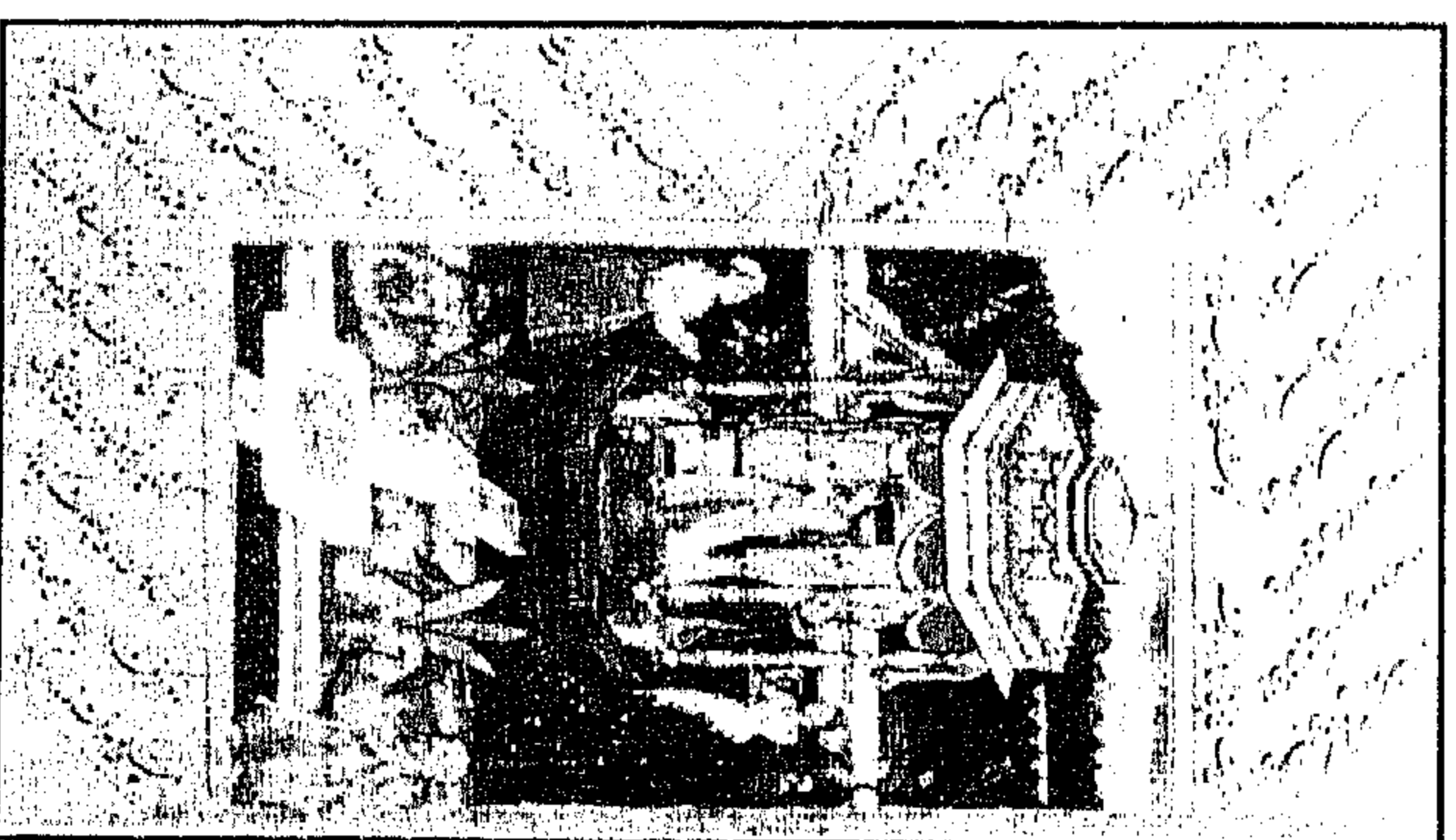
يحيى وجعفر البرمكي في فناء القصر .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان)



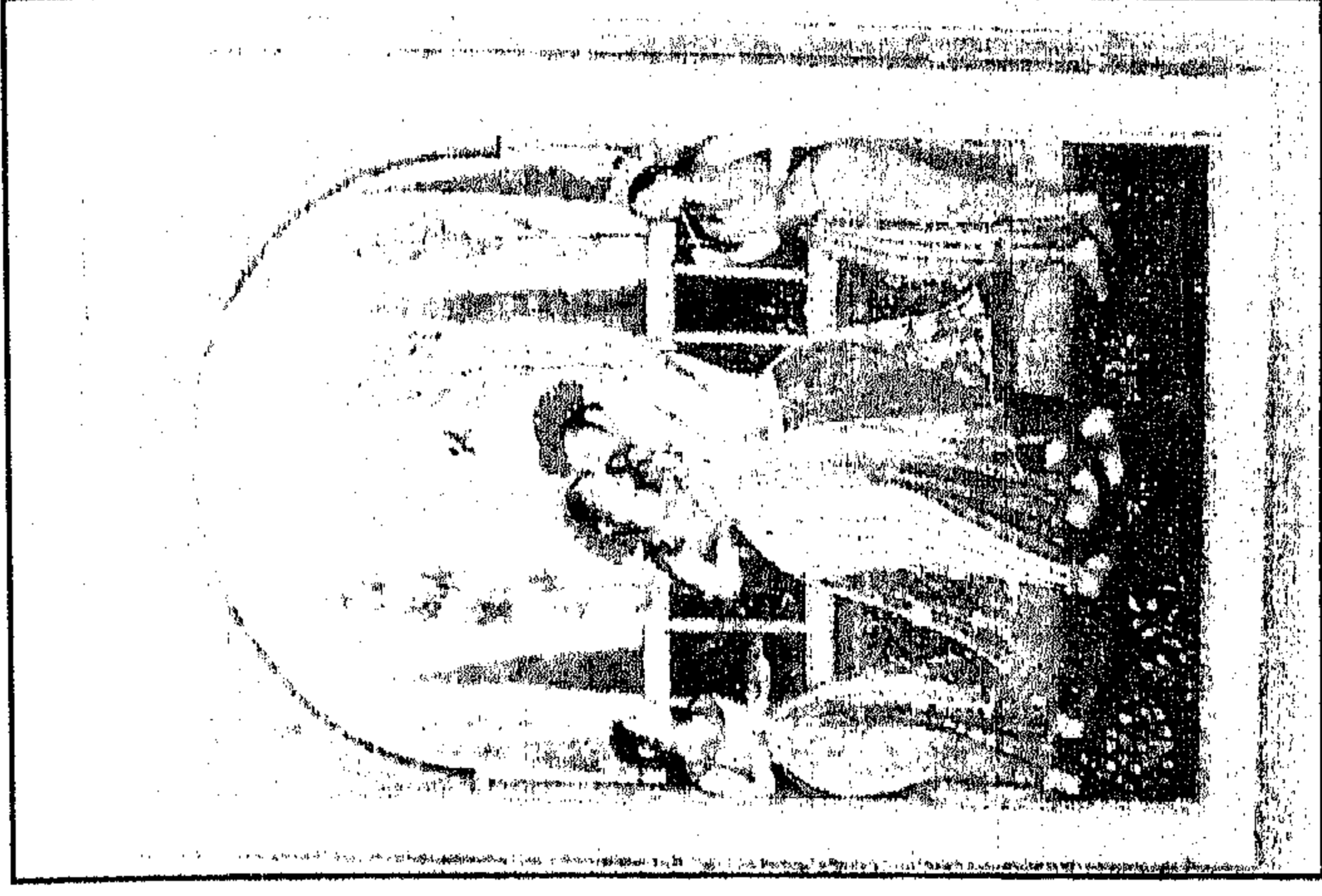
لوحة (٦٠)
أمير شاب وزوجته في تراس
(شستربيتي ، لندن) .



لوحة (٥٩)
ميلاد أمير .
(متحف الفنون اللدقيقة ، بوسطن) .



لوحة (٥٨)
الشاب ومحبوبته .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٦١)

شاه چيهان ومحبوبته .
(متحف متروبوليتان للفن، نيويورك)



لوحة (٦٢)

دارا شيكو وأمراء في تراس.
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان).



لوحة (٦٤)
أسرة غور صيد .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان)



لوحة (٦٣)
جمالان يتعاركان .
(مجموعة خاصة) .



لوحة (٦٦)

حصان وسائس .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



لوحة (٦٥)

عائلة من الأفيال .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٦٩)

بلاط أسد . (مجموعة خاصة ،
بهارات خـان بهواني)
تنشر لأول مرة .



لوحة (٦٨)

الغراب المقترس ينقض على مجموعة حيوانات
(المتحف البريطاني ، لندن) .



لوحة (٦٧)

عشارية طيور .
(متحف جميت ، باريس) .



لوحة (٧١)
عربة تجرها ثيران . (مجموعة خاصة)
تنشر لأول مرة .



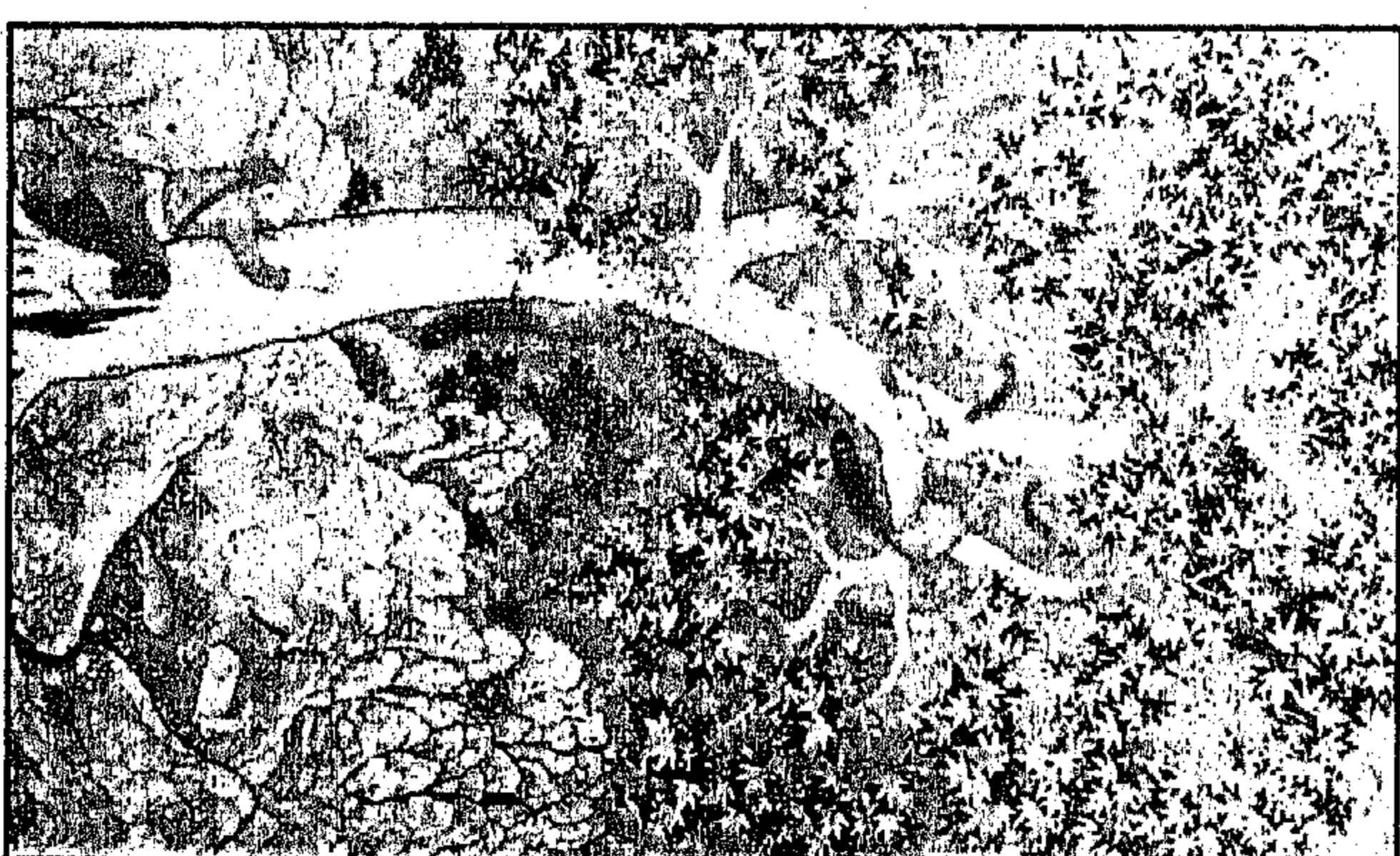
لوحة (٧٠)
بلاط الملك سليمان .
(معرض والتر للفن - بليتمور)



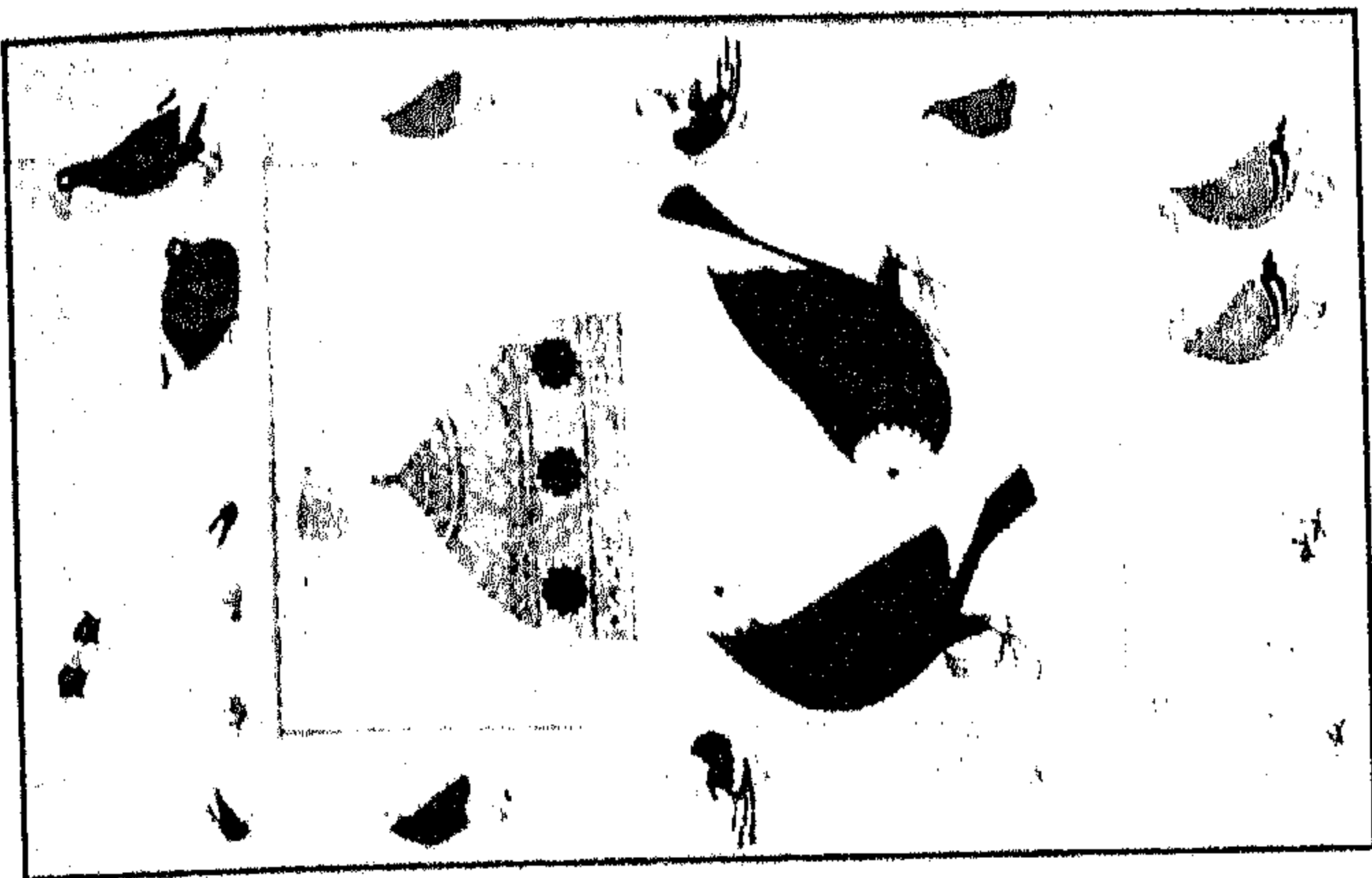
لوحة (٧٤)
طاووس وأثناه
(مجموعة روتشيلد الخاصة).



لوحة (٧٣)
بطلان أو أوزتان .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

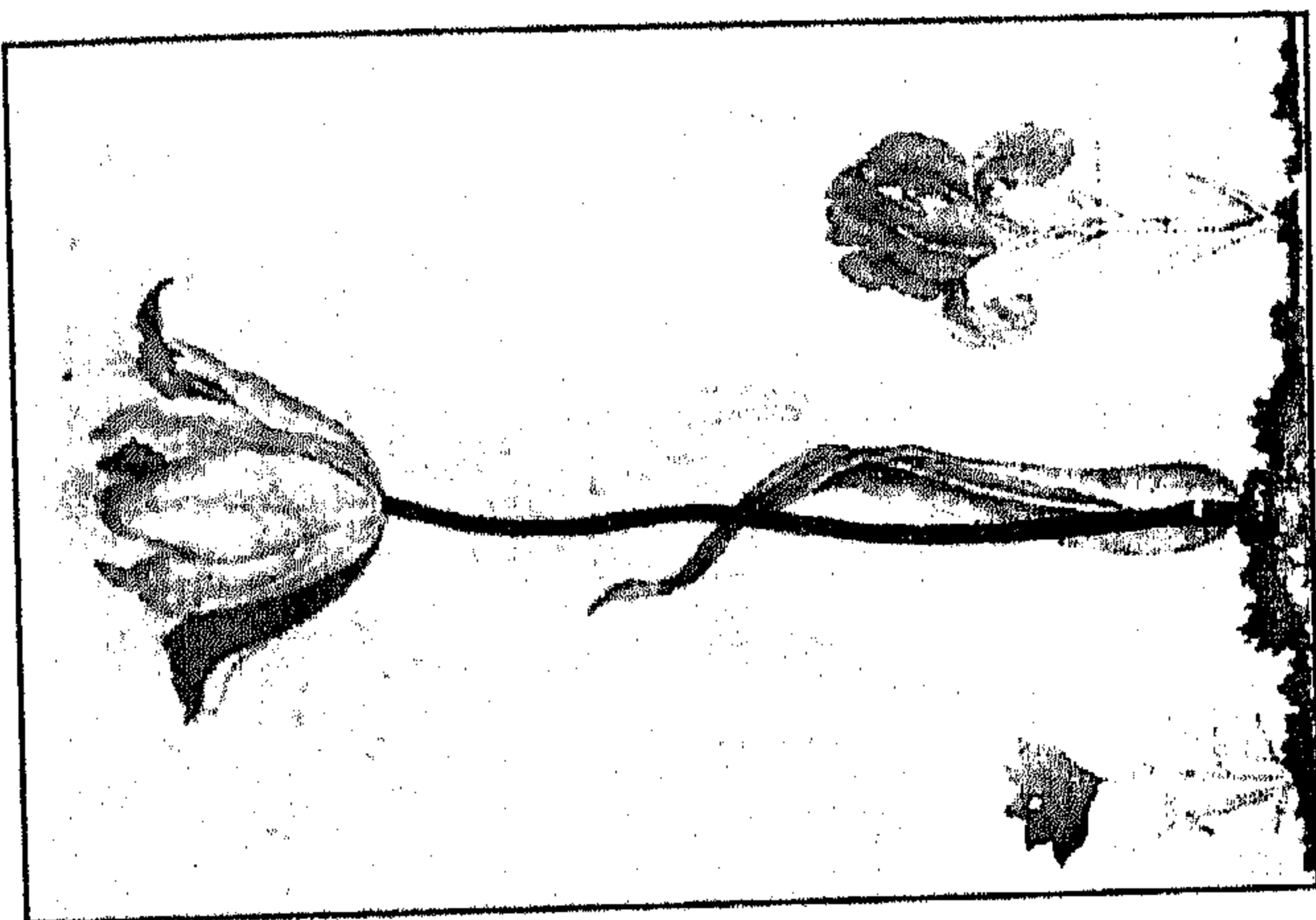


لوحة (٧٢)
سناجب على شجرة الأزارخت .
(مكتبة المكتب الهندي ، لندن)

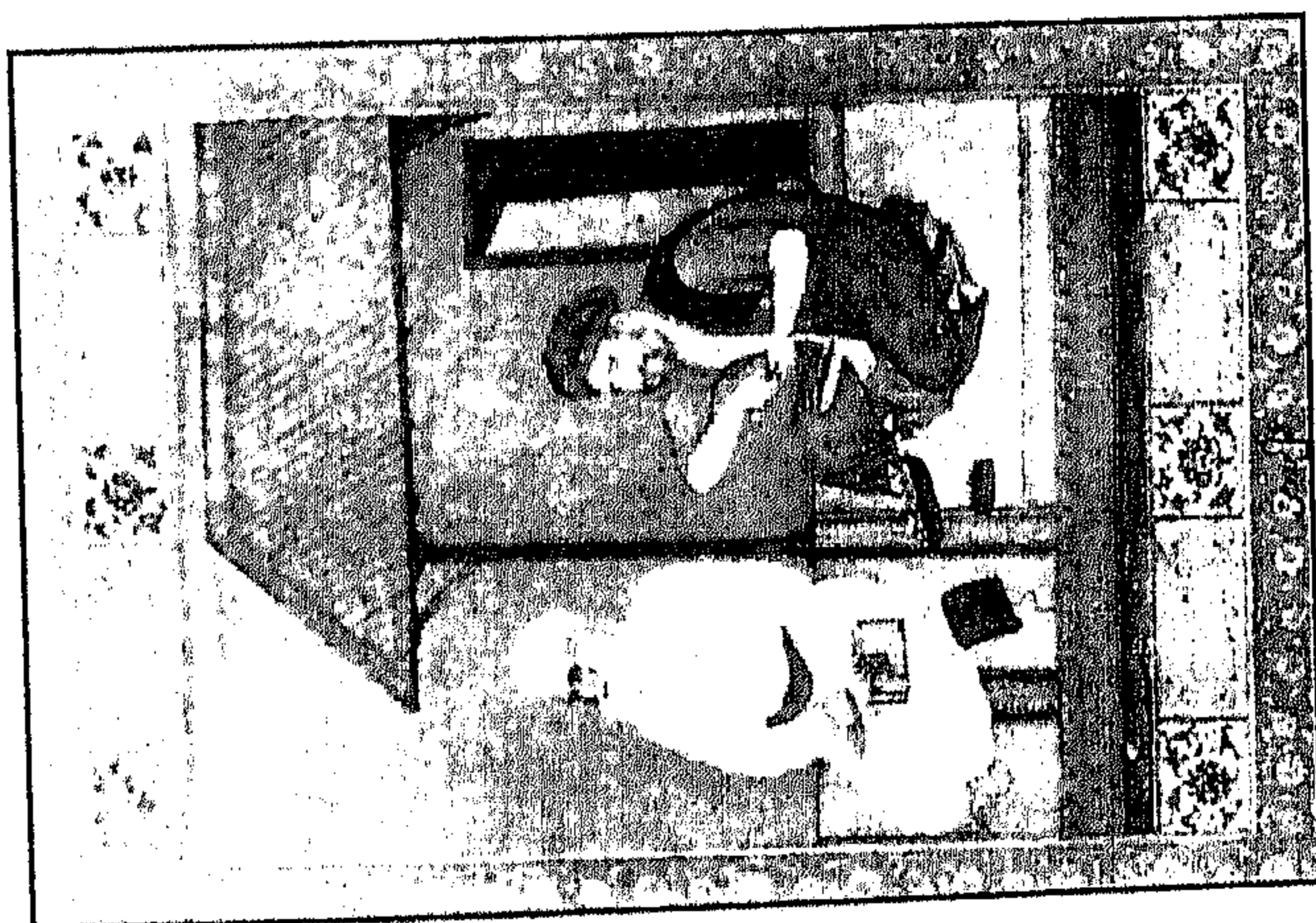


لوحة (٧٥)

حمامان أمام برج حمام .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٧٥/م)



لوحة (٧٦)

الشيخ حسين جامي وخادمه .
(متحف چميت ، باريس) .



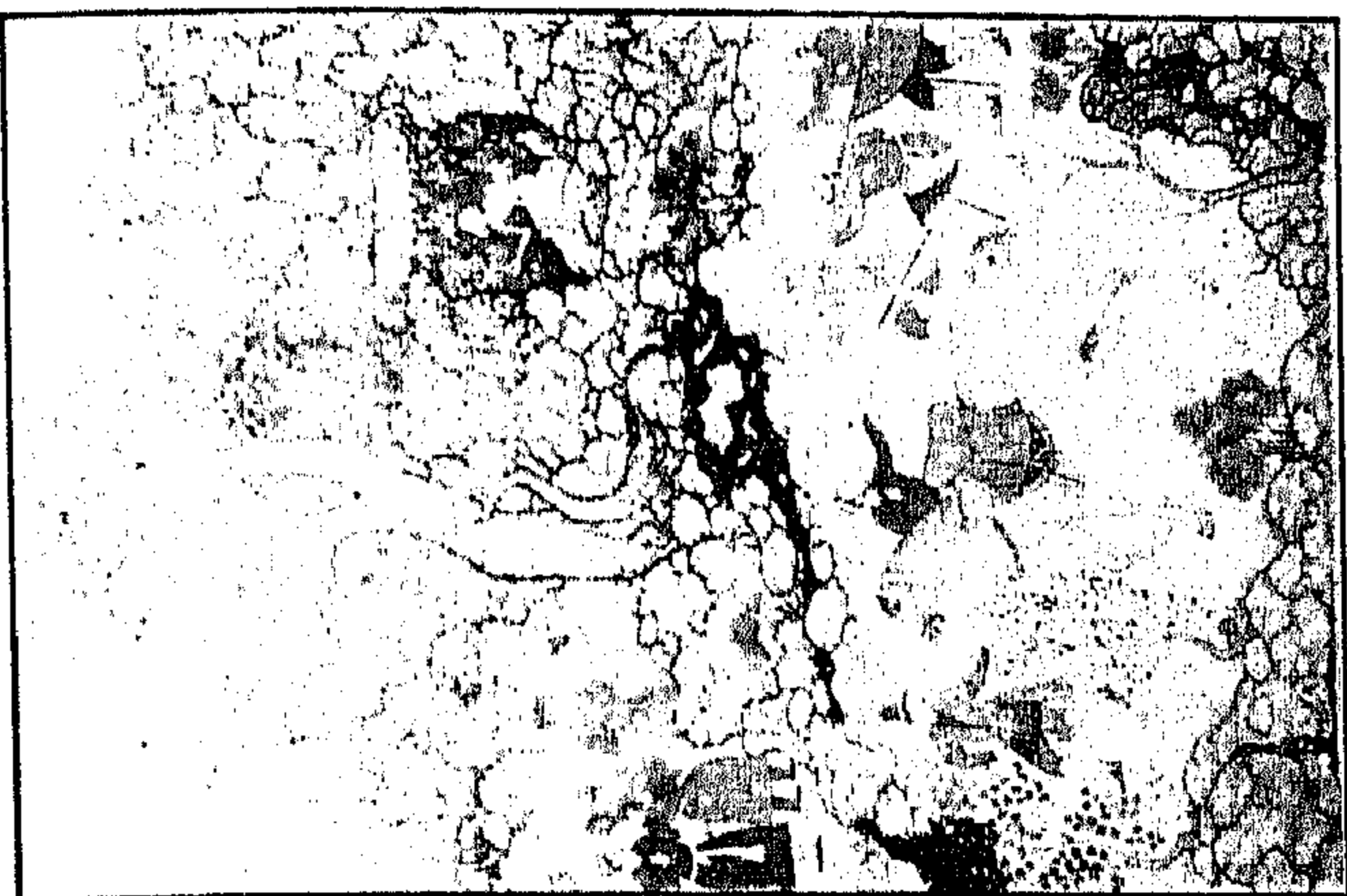
لوحة (٧٩)
جلسة حكماء .
(مجموعة الأمير صدر الدين أفاخان)



لوحة (٧٨)
ستة حكماء في تراس .
(متحف سان دياجو للفن)



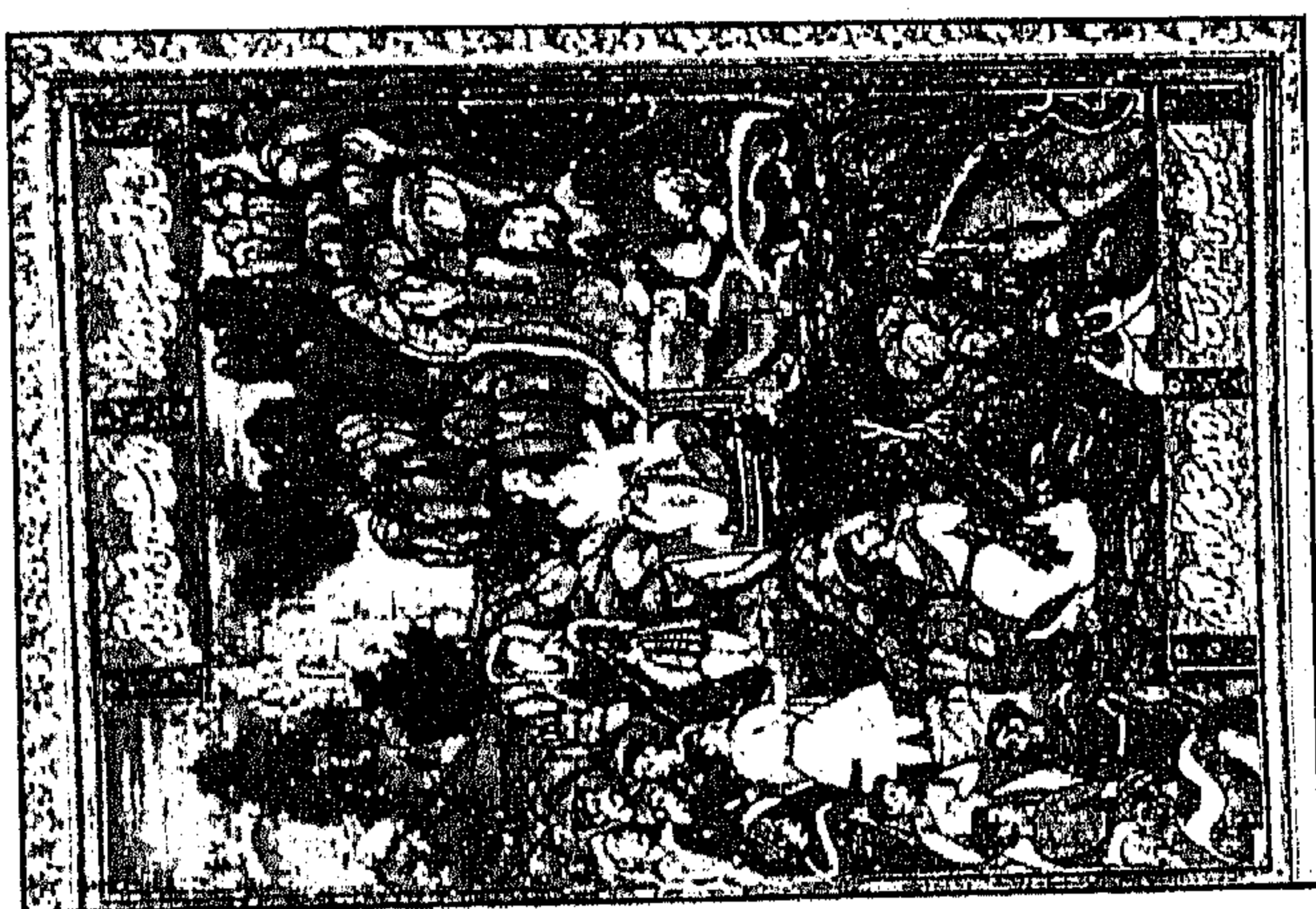
لوحة (٧٧)
أربعة موالى .
(متحف مدينة لوس أنجلوس للفن)



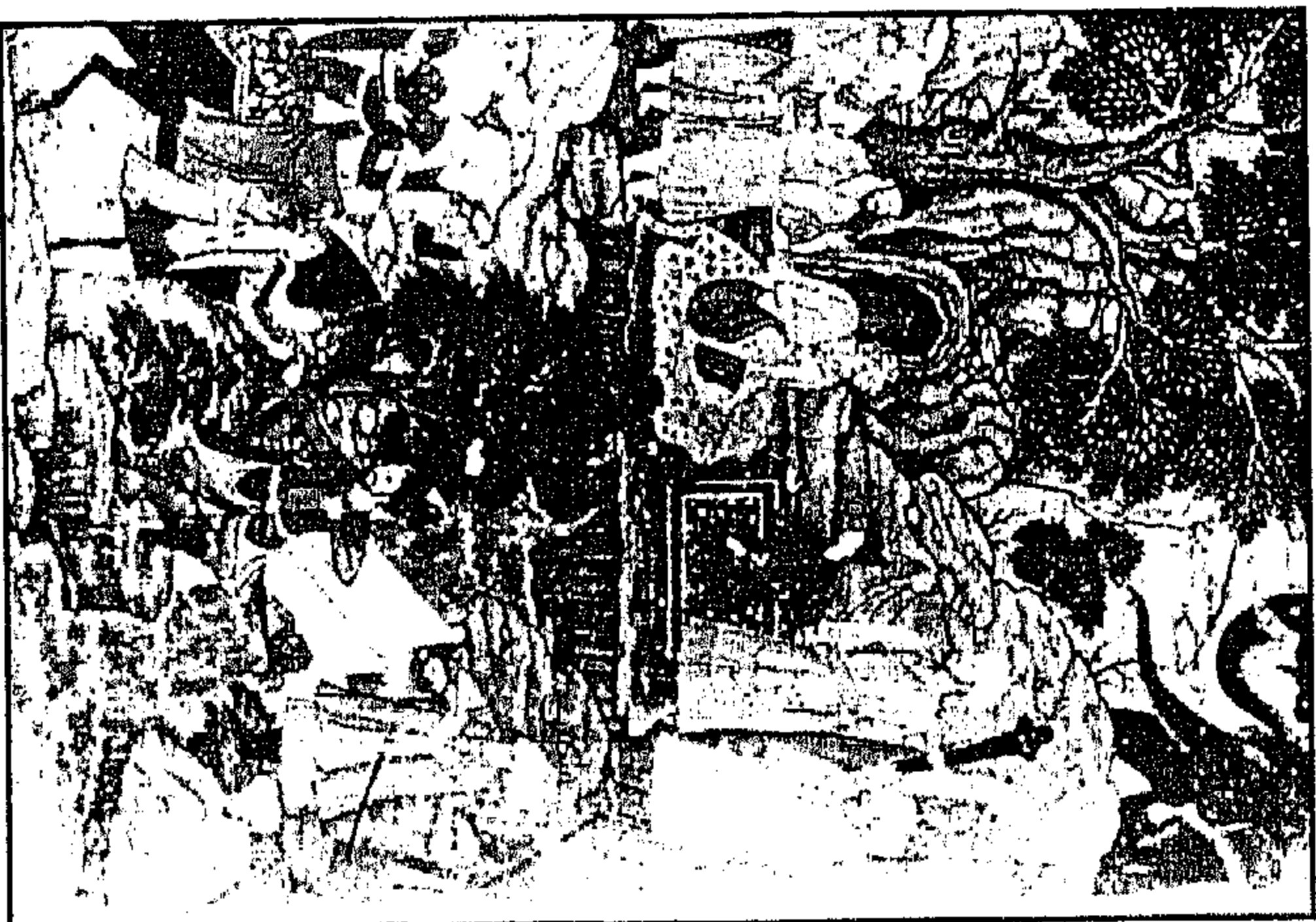
لوحة (٨٠)
أمير وناسك .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



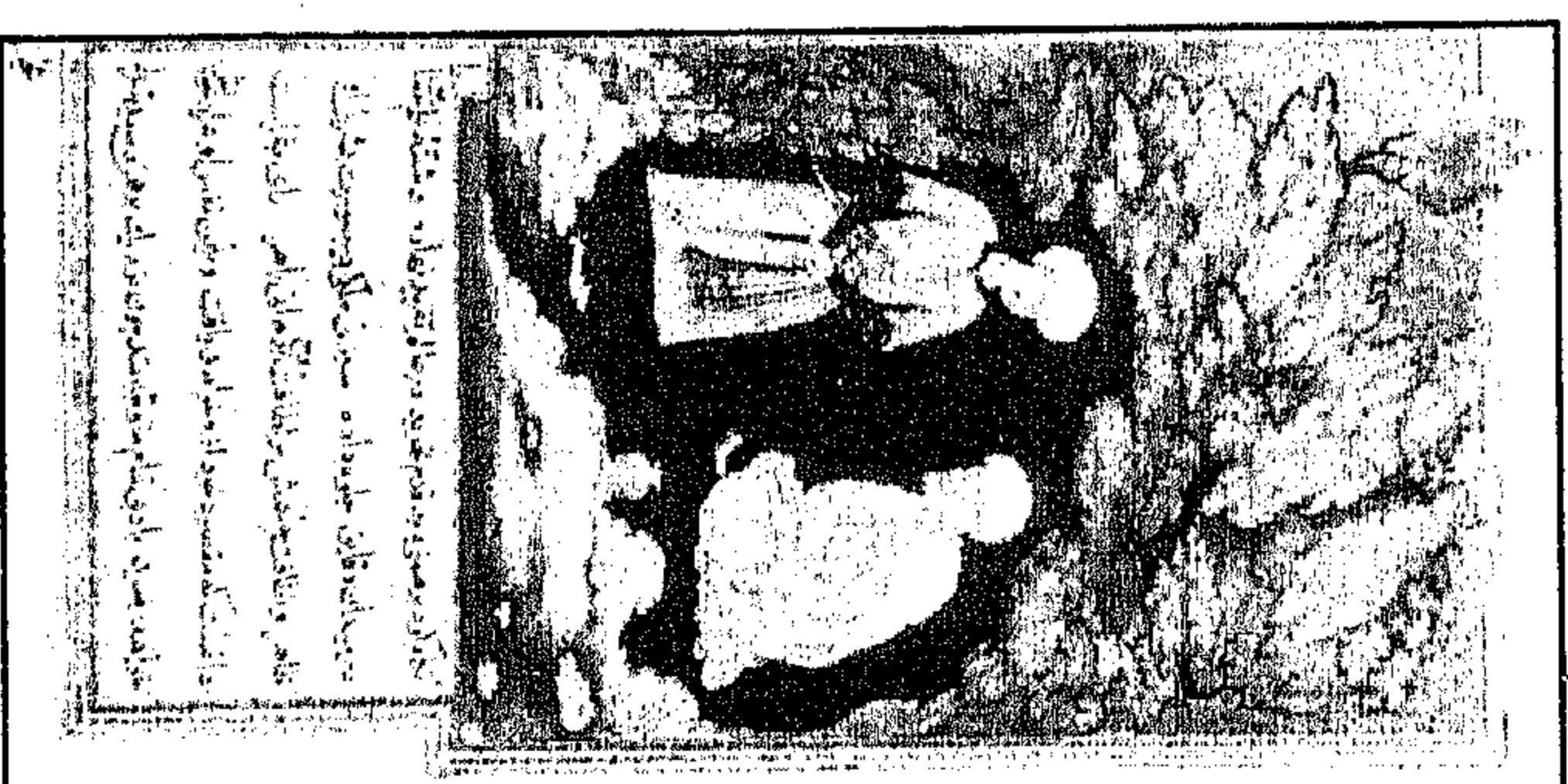
لوحة (٨١)
أكبر ودرويش .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٨٢)
أمير وناسك .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



لوحة (٨٥)
أمير شاب يزور ناسكا (تنشر لأول مرة)
(مجموعة خاصة).



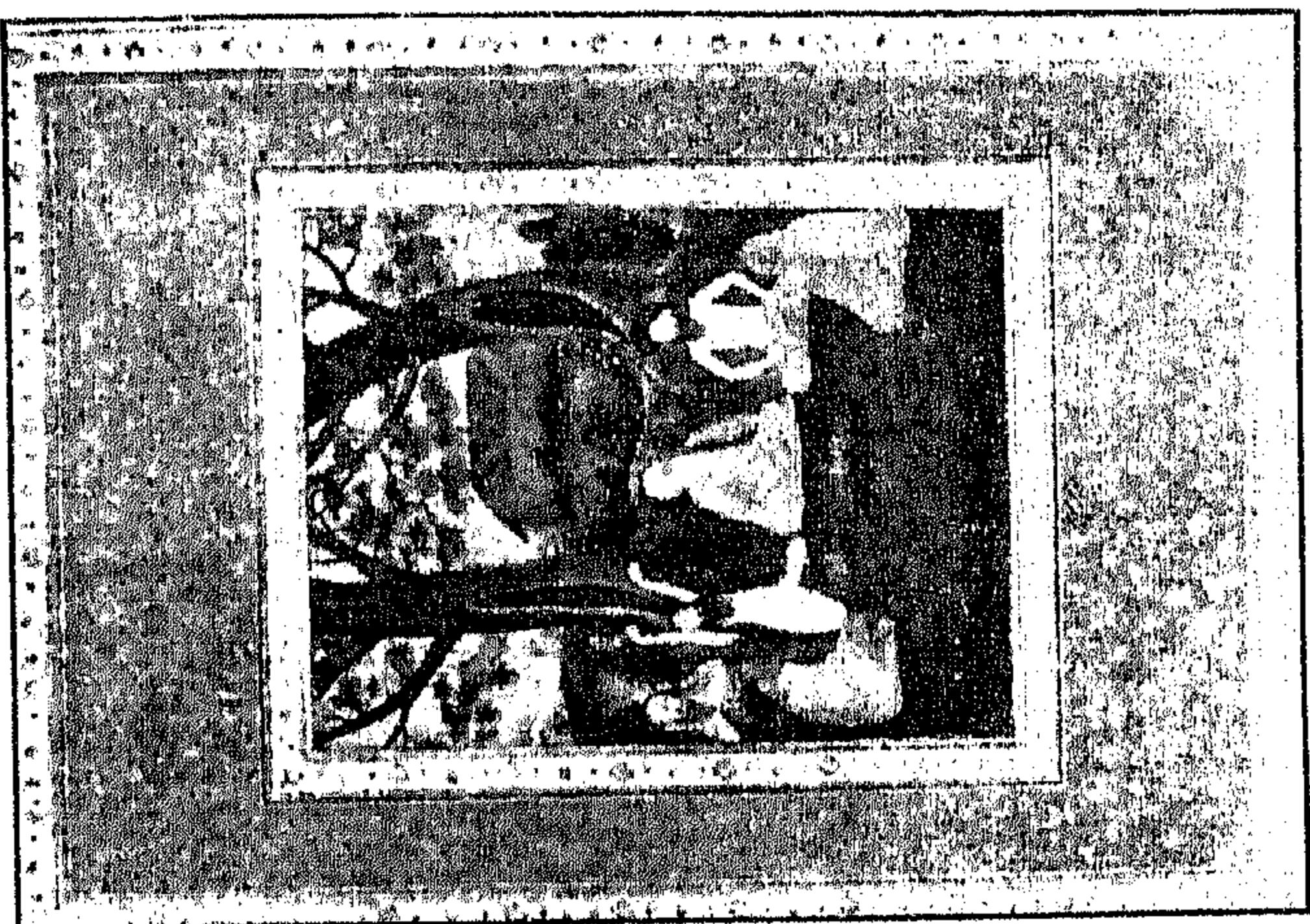
لوحة (٨٤)
الملك دبشليم يزور الحكيم بيدبا .
(المكتبة البريطانية ، لندن)



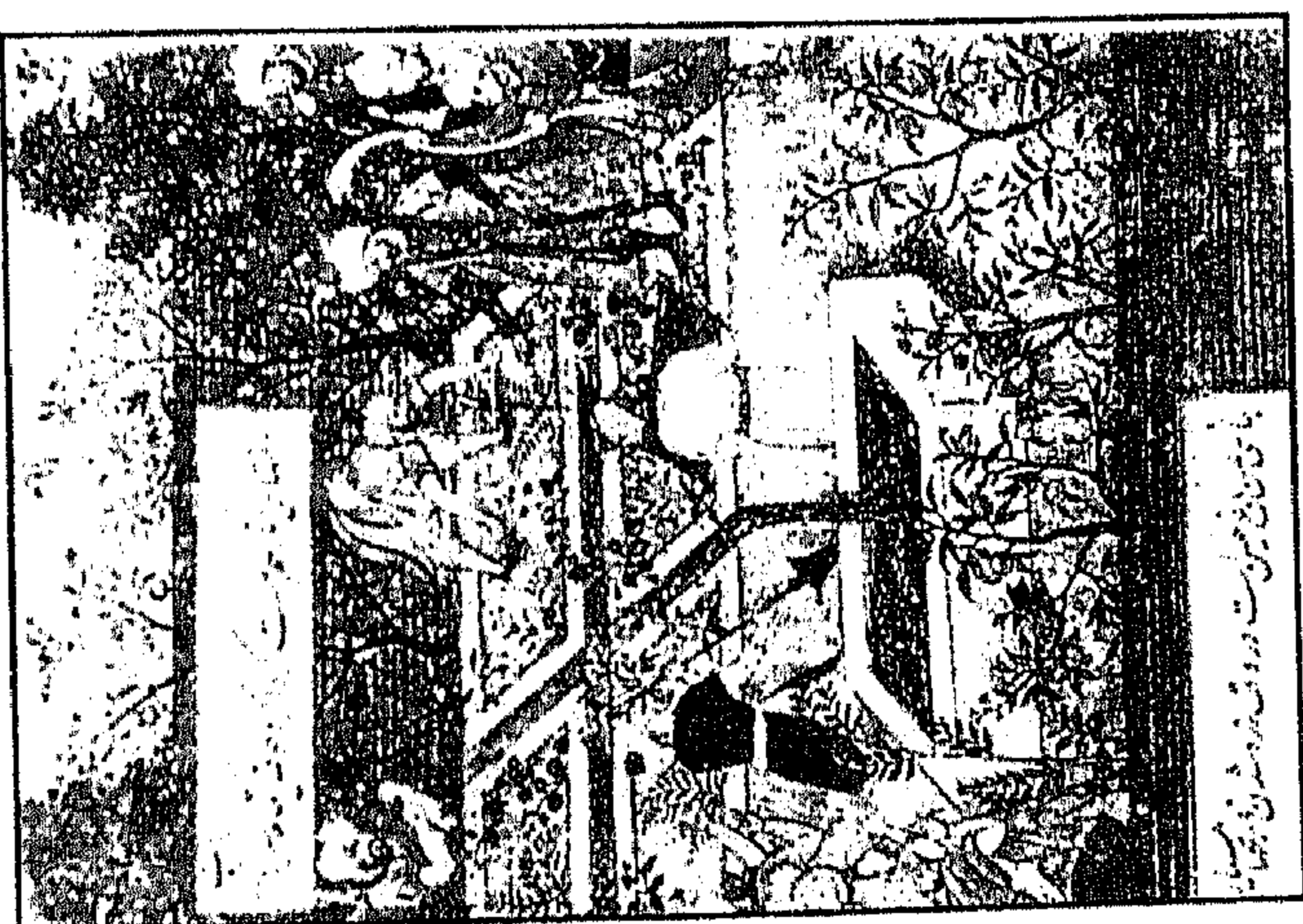
لوحة (٨٣)
ناسك يتعرض للهجوم
من رجل سكران .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



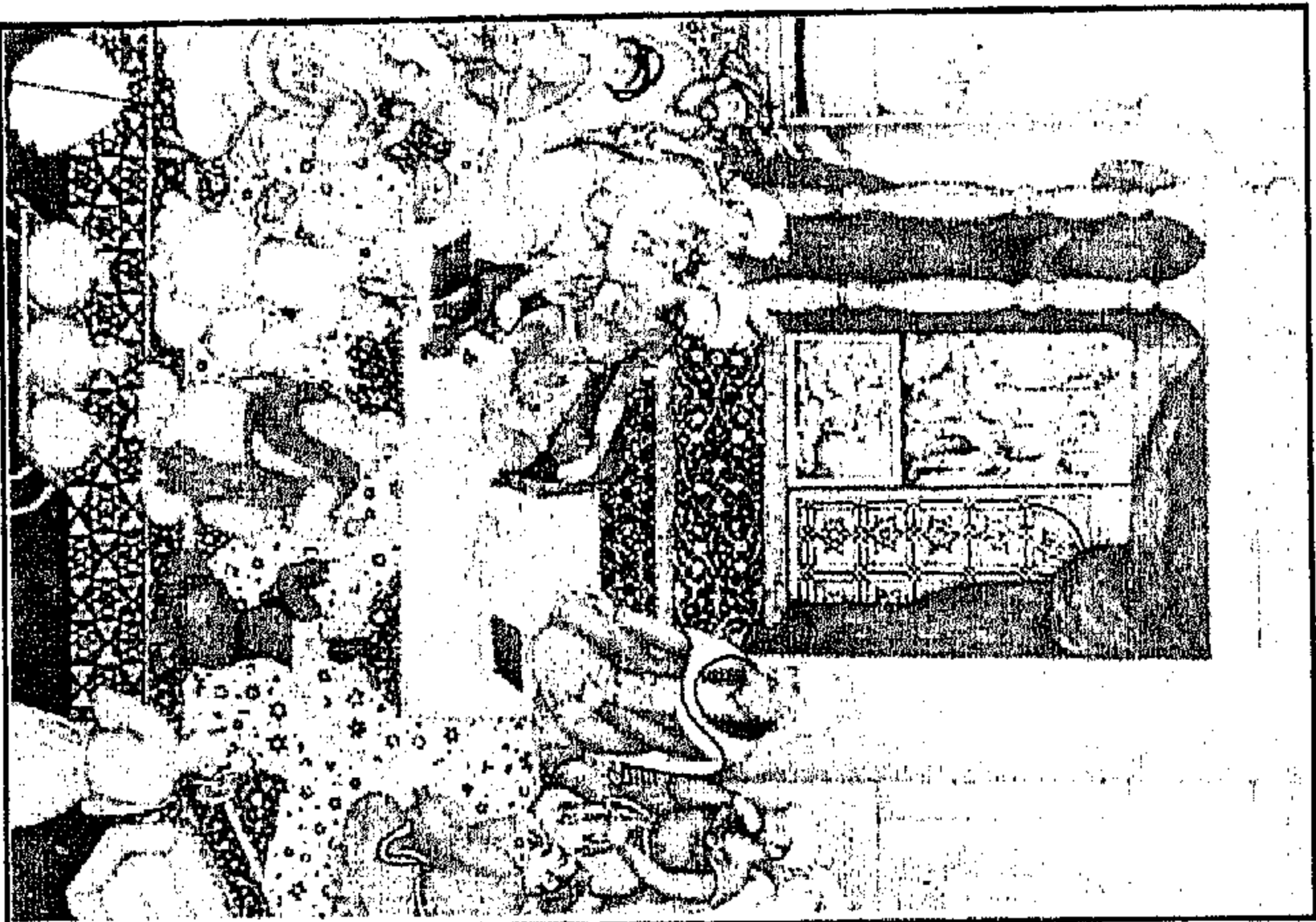
لوحة (٨٦)
سيدة وناسك (تنشر لأول مرة)
(مجموعة خاصة).



لوحة (٨٧)
سنة زهاد بجوار شجرتين يظهر خلفهما كوخ
(متحف الدولة ببرلين).

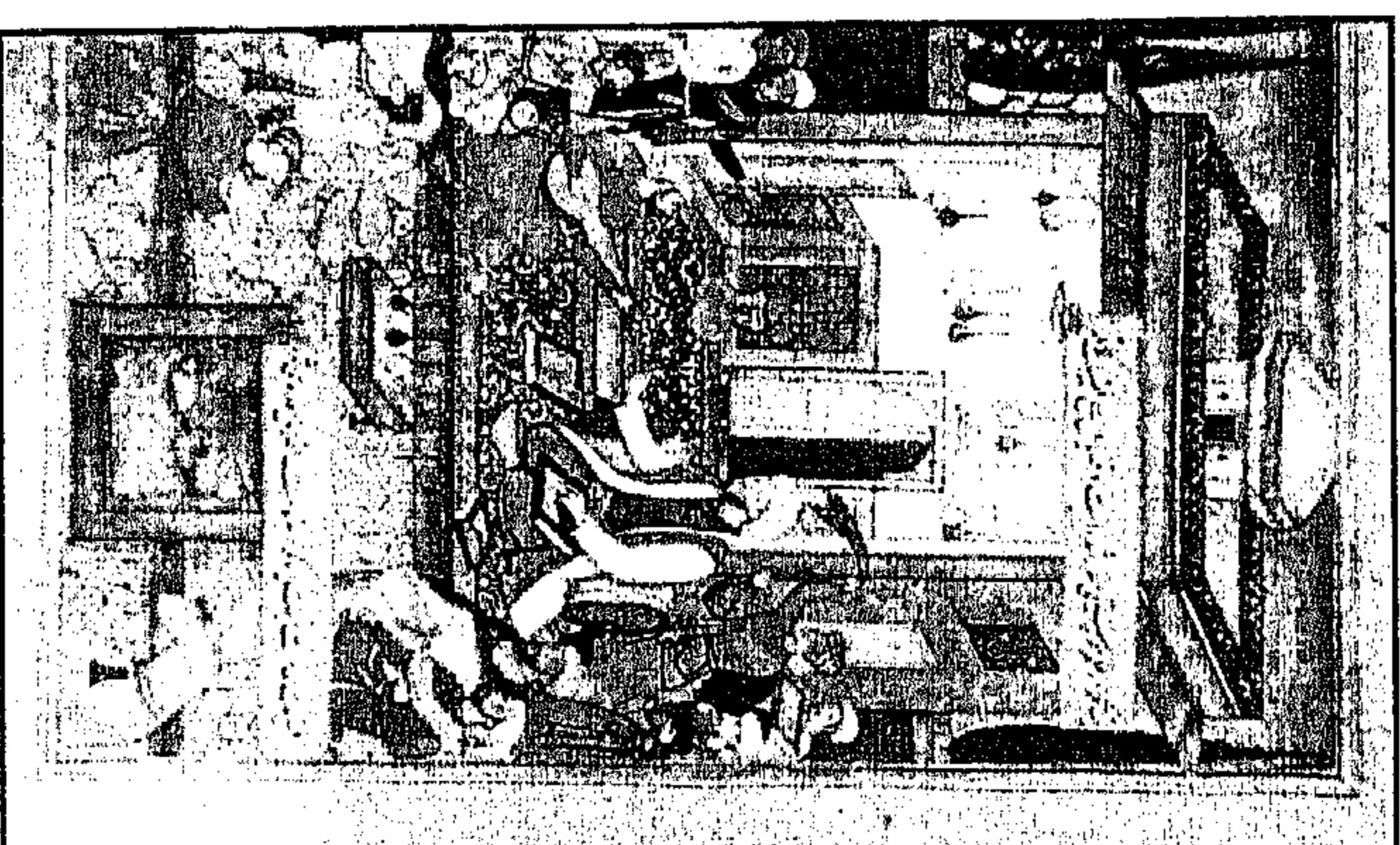


لوحة (٨٨)
بابر يشرف على بناء حديقة الحرية.
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن).



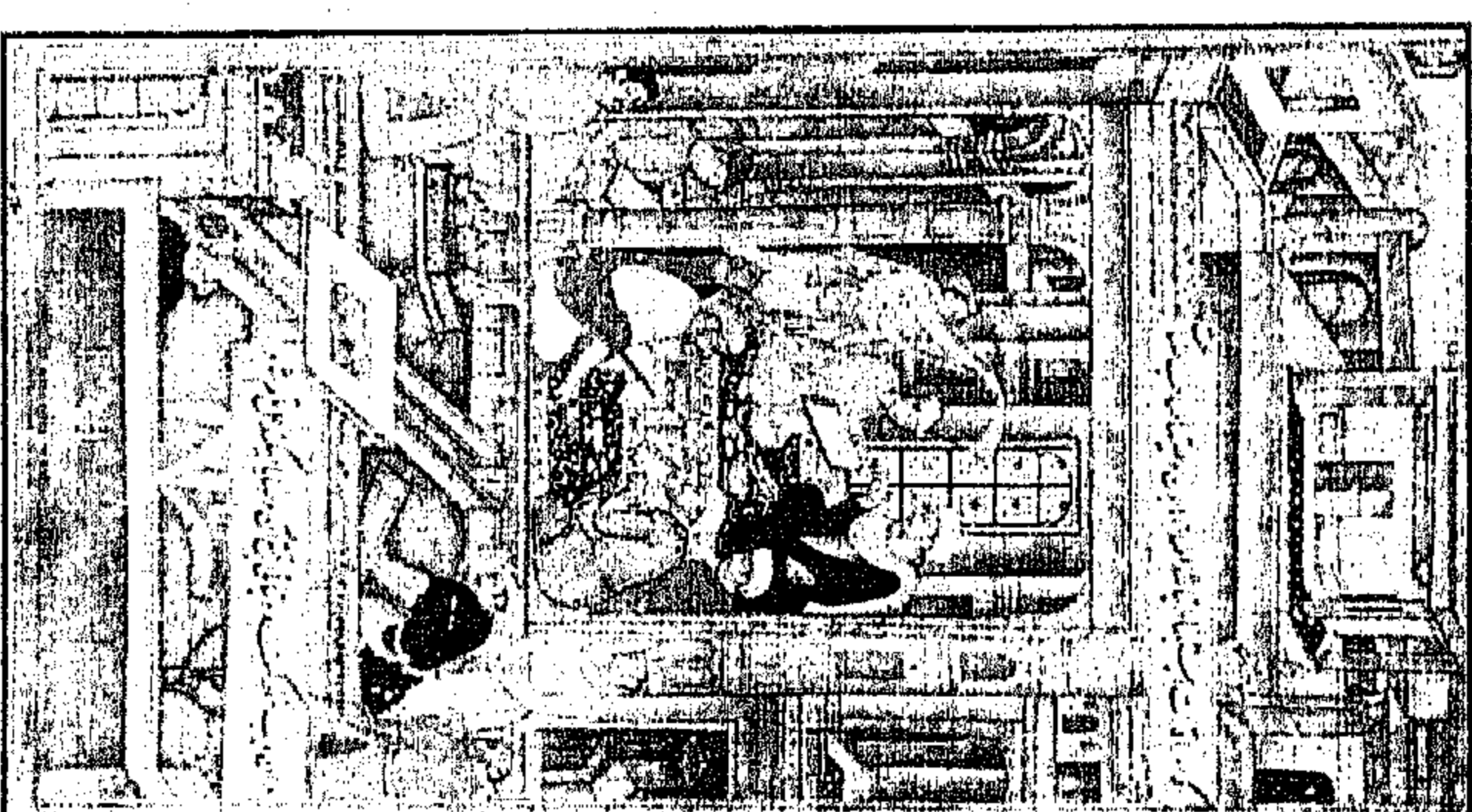
لوحة (٩١)

أحد الأطباء يقتل آخر بالسهم .
(المكتبة البريطانية ، لندن) .



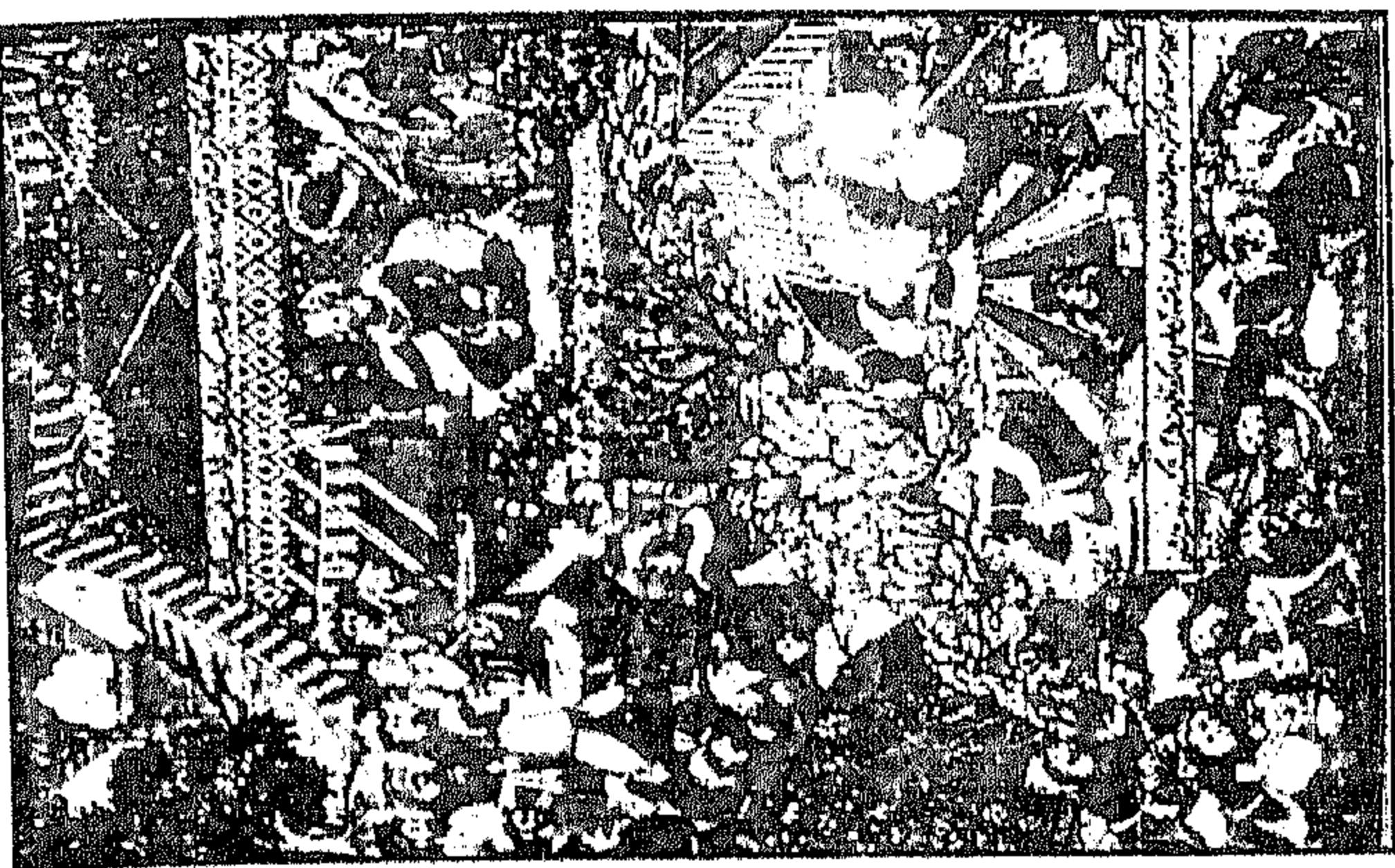
لوحة (٩٠)

سهرة موسيقية .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

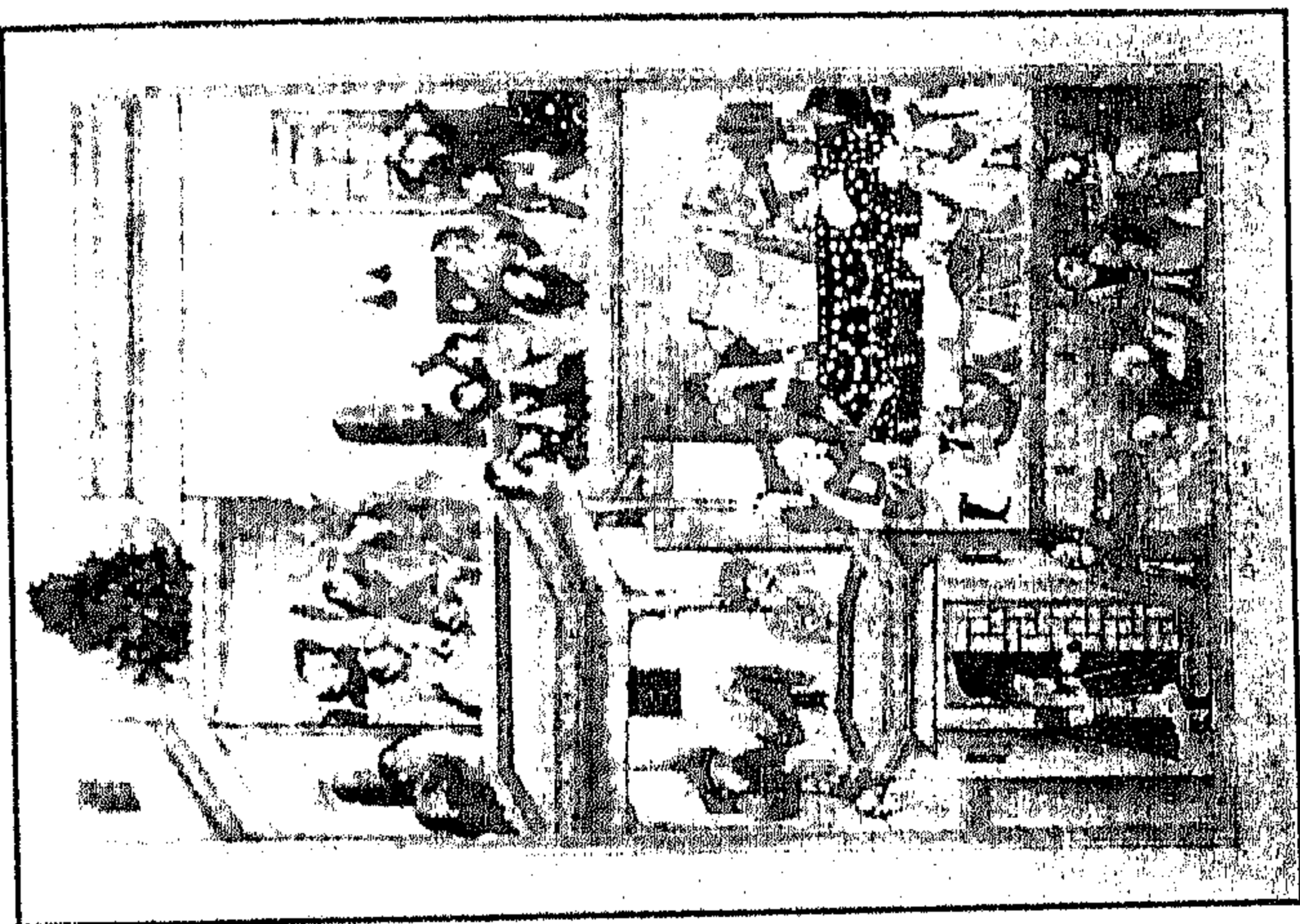


لوحة (٨٩)

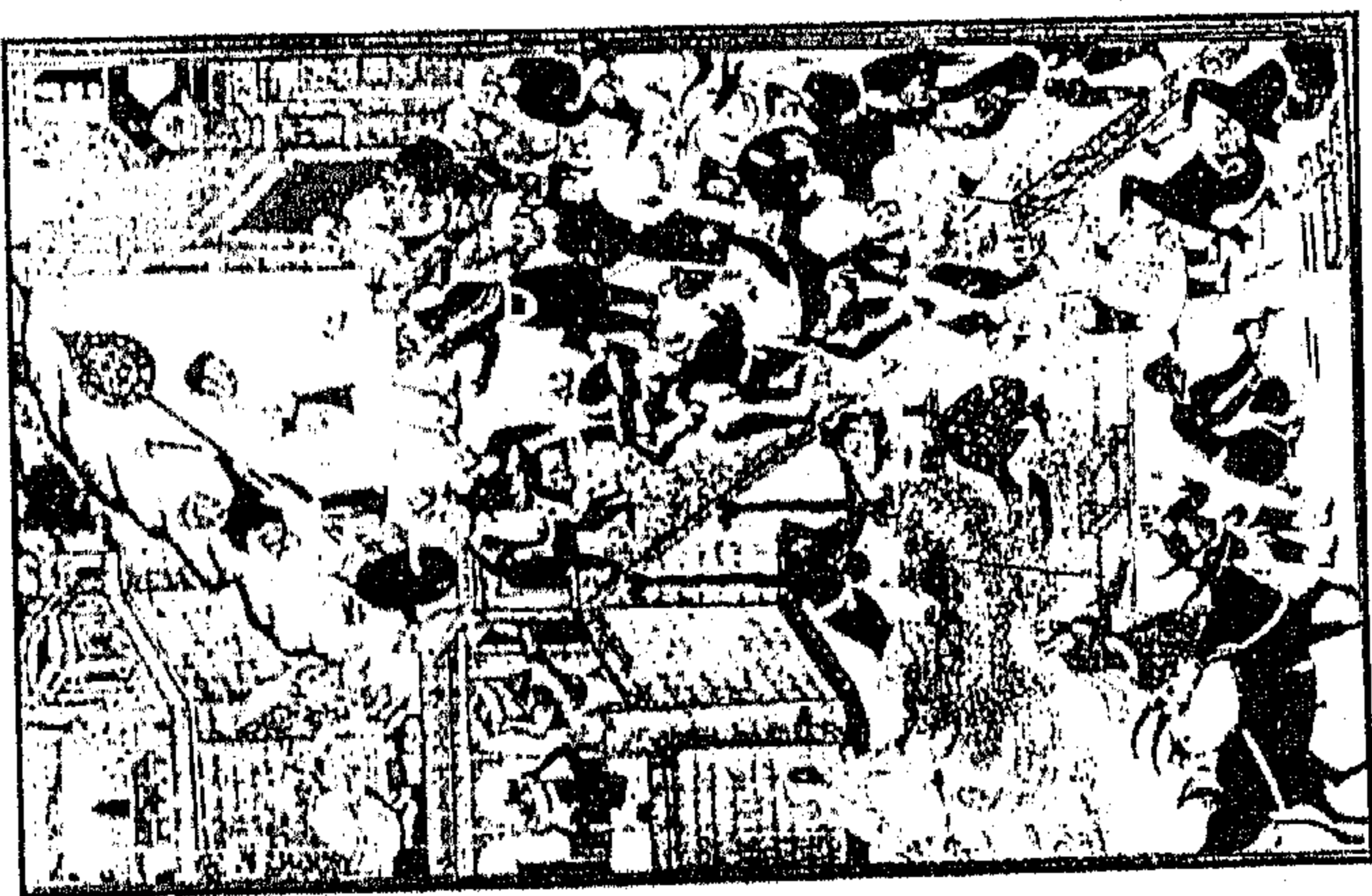
مصرون وخطاطون أثناء العمل .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



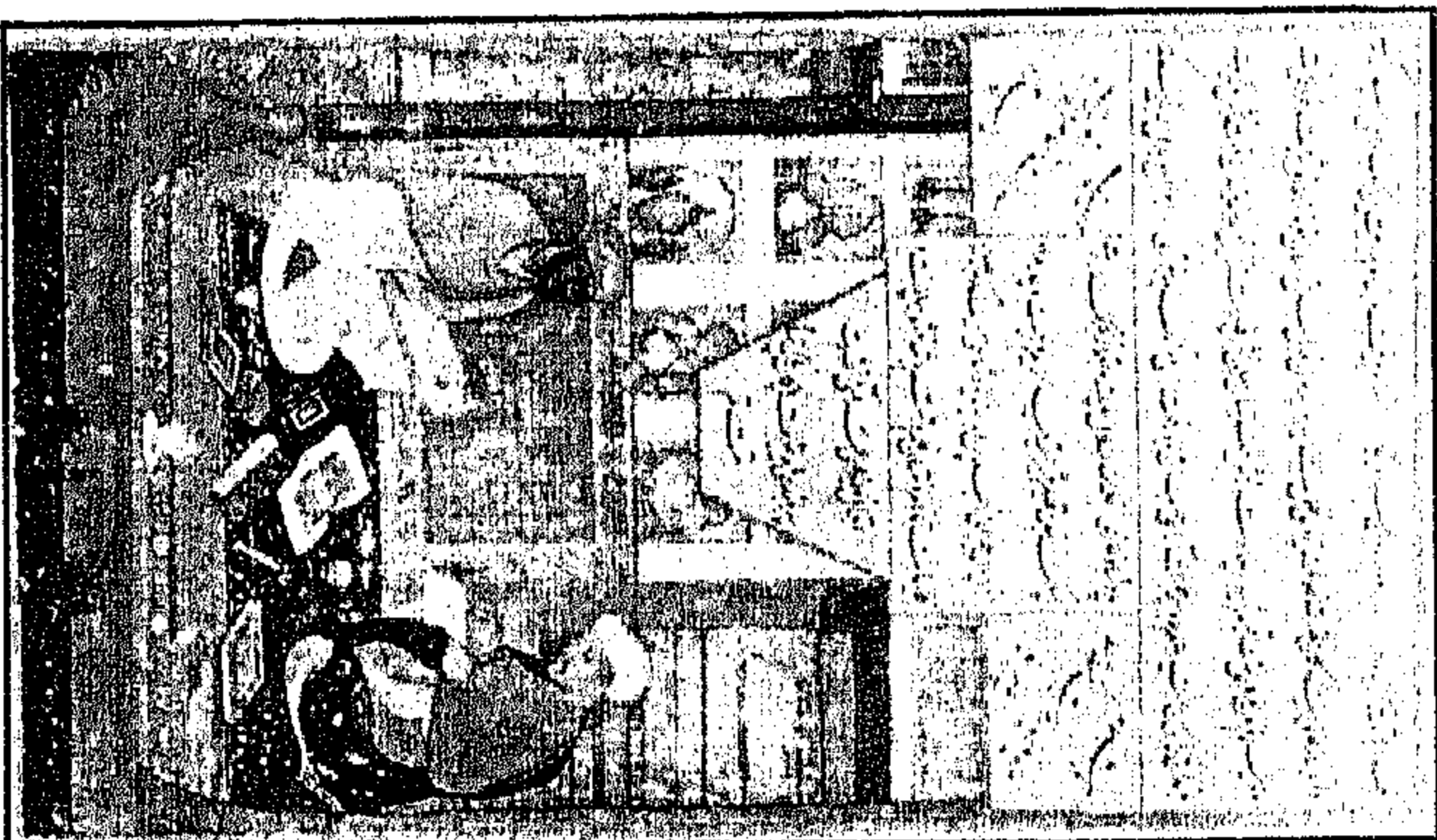
لوحة (٩٢)
چنکیز خان یشر ب ماء طاهراً
(جامع التواریک).



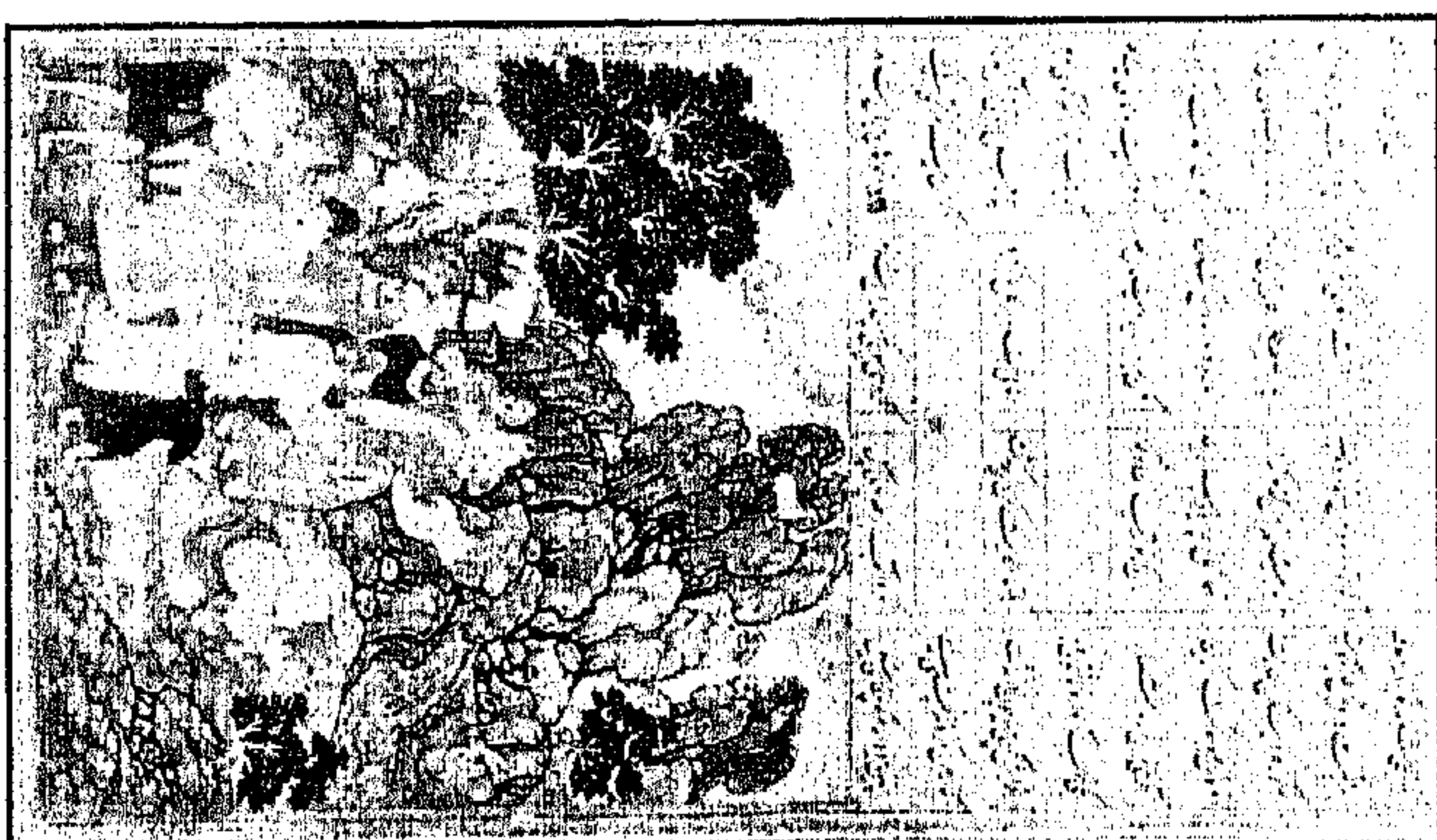
لوحة (٩٣)
حداد لوفاة أبقاخان .
(مجموعة الأمير صدر الدين أباخان).



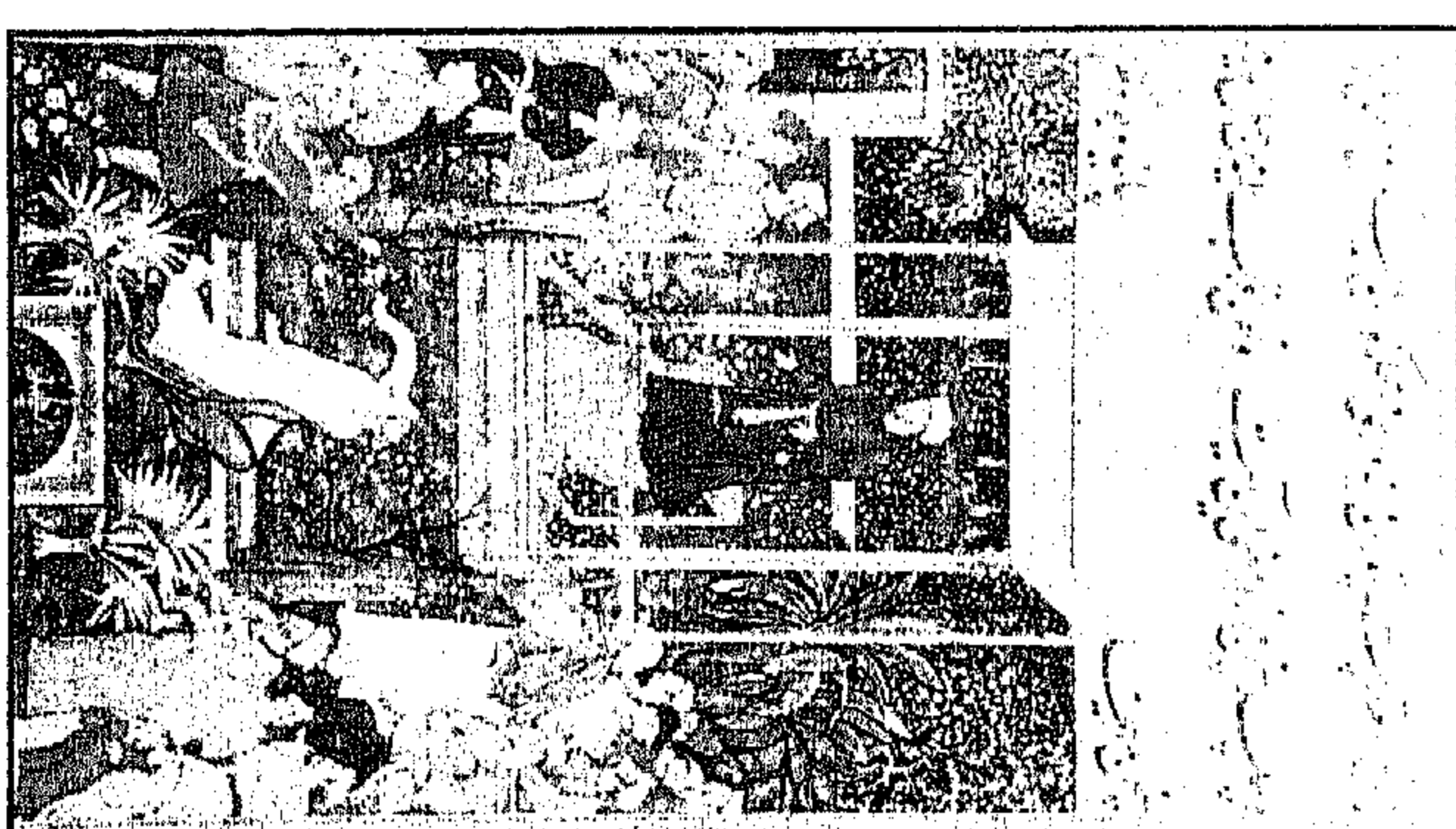
لوحة (٩٤)



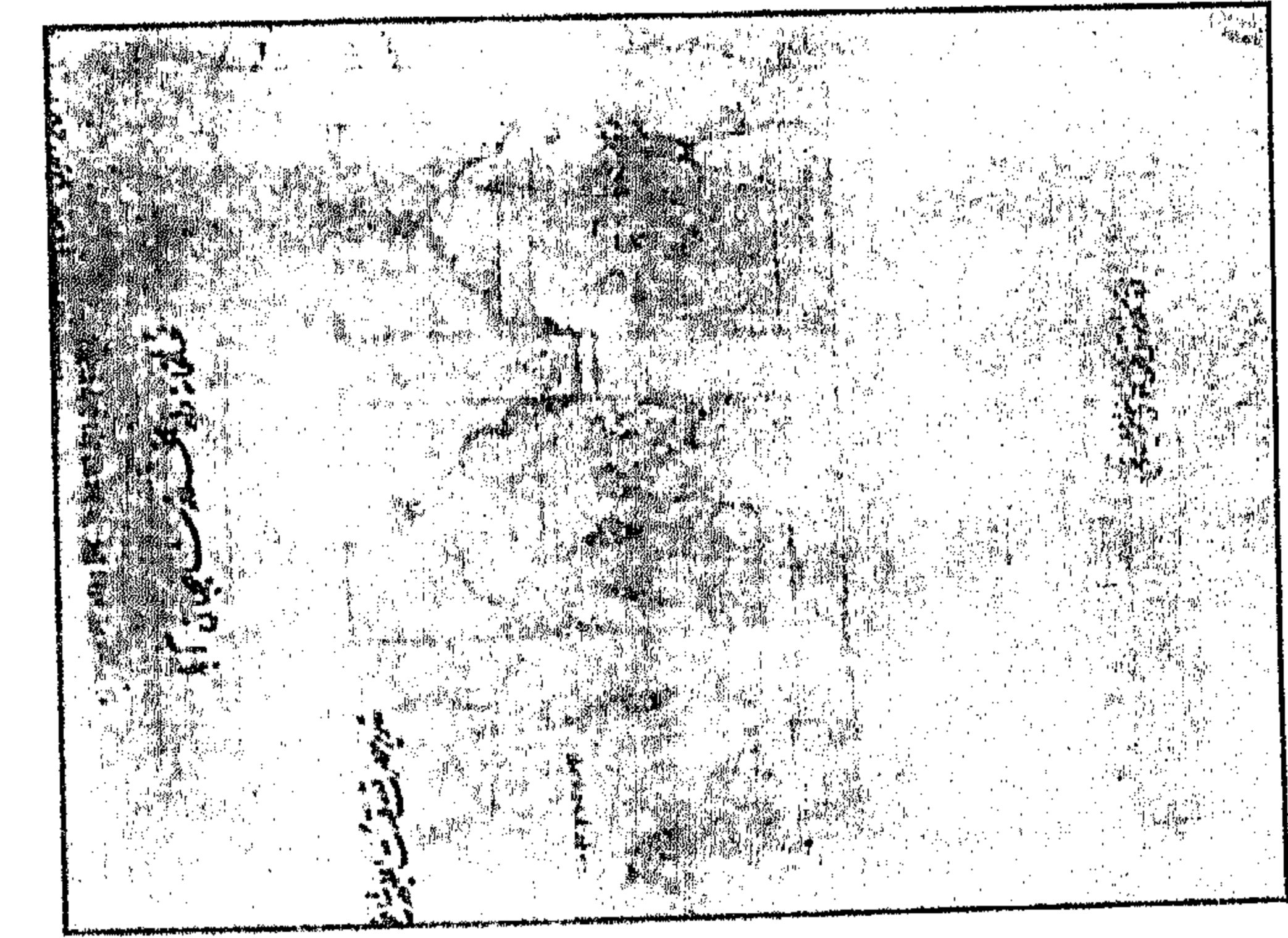
لوحة (٩٧)
الكاتب عبد الرحيم قلم
والصور دولت أثناء العمل.
(المكتبة البريطانية لندن).



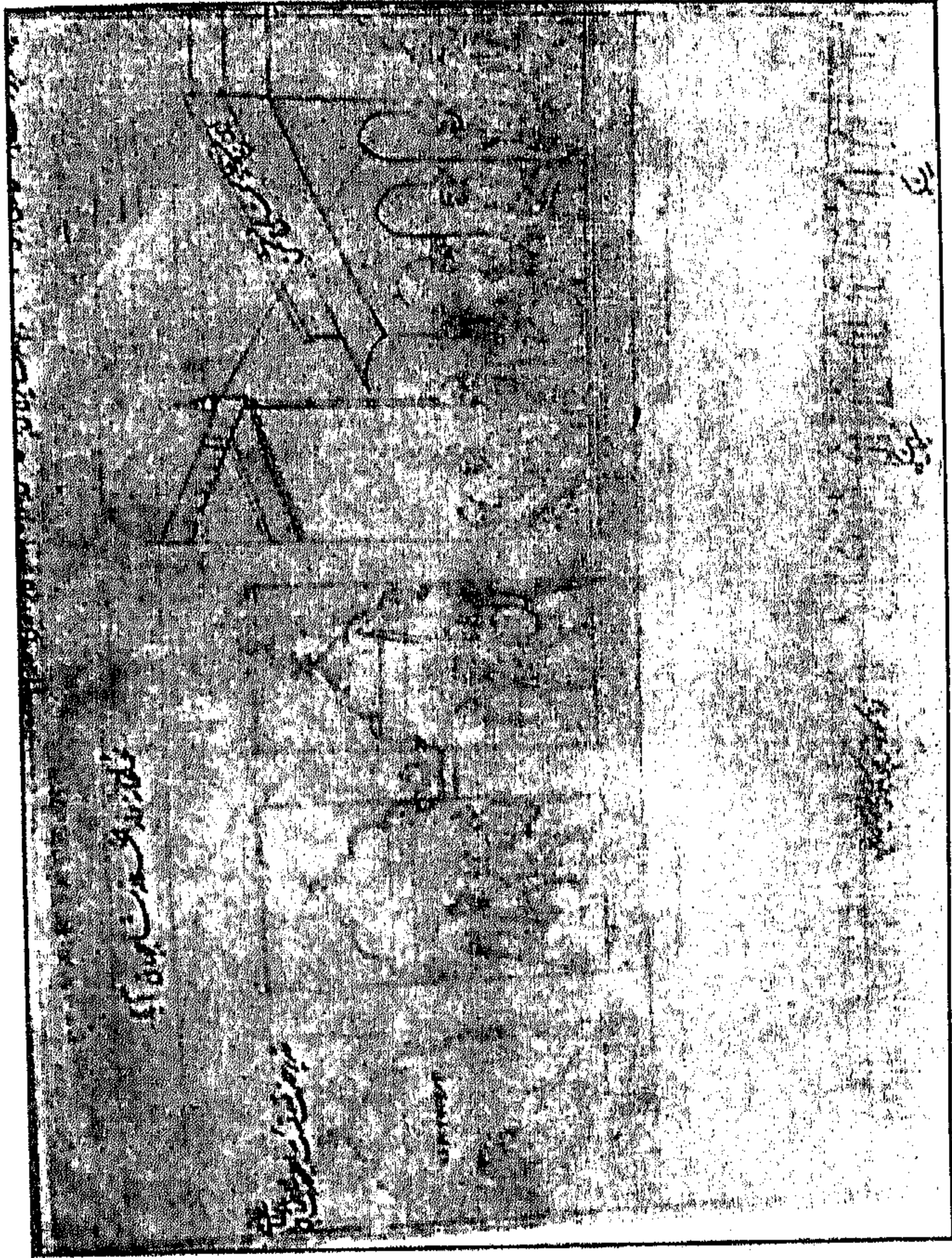
لوحة (٩٦)
زعول نون يصلي من أجل المصريين
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٩٥)
سعدى خطيباً واعظاً
(متحف فيليب للفن ، فلادلفيا).

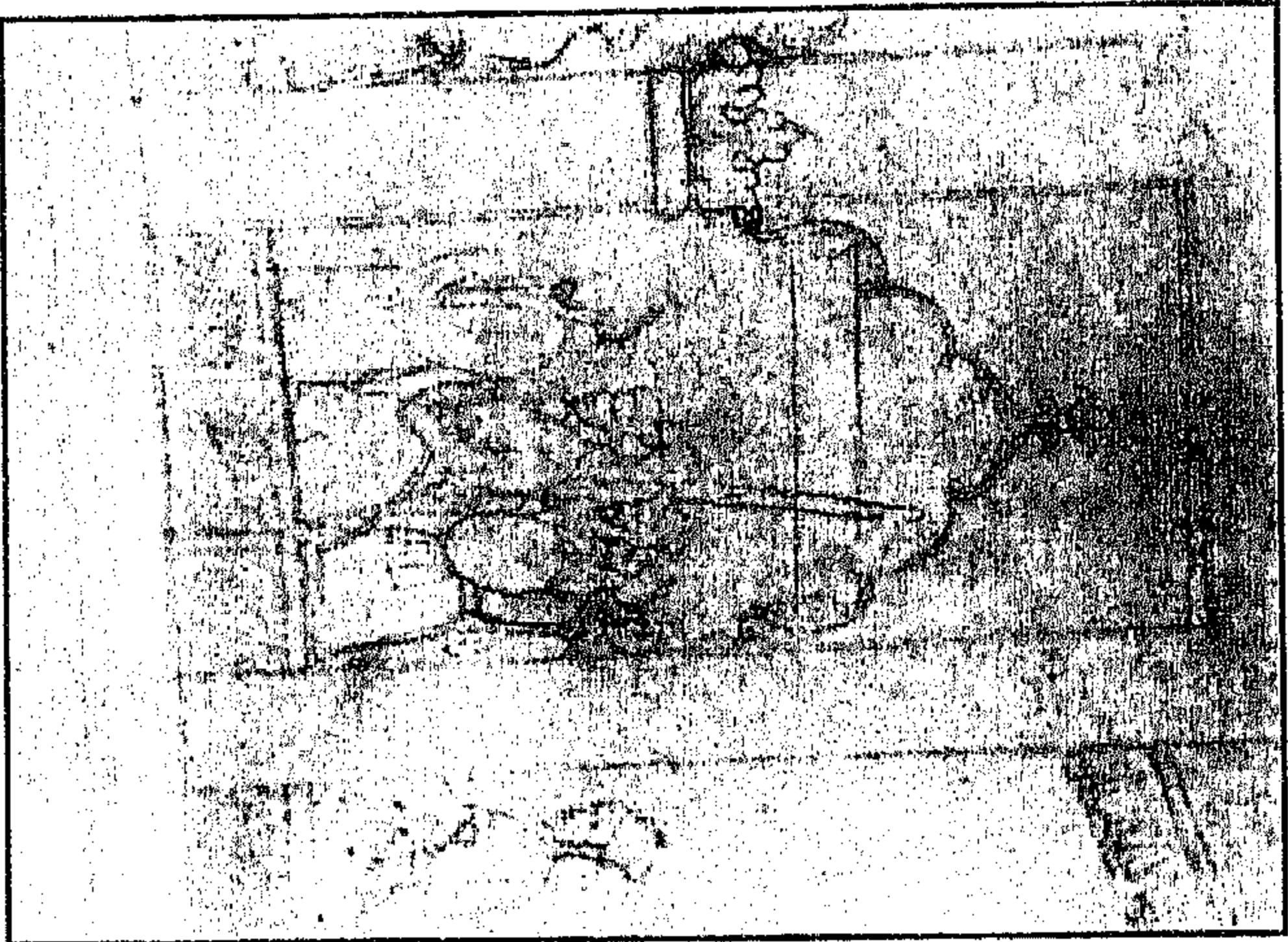


لوحة (٩٨/أ)

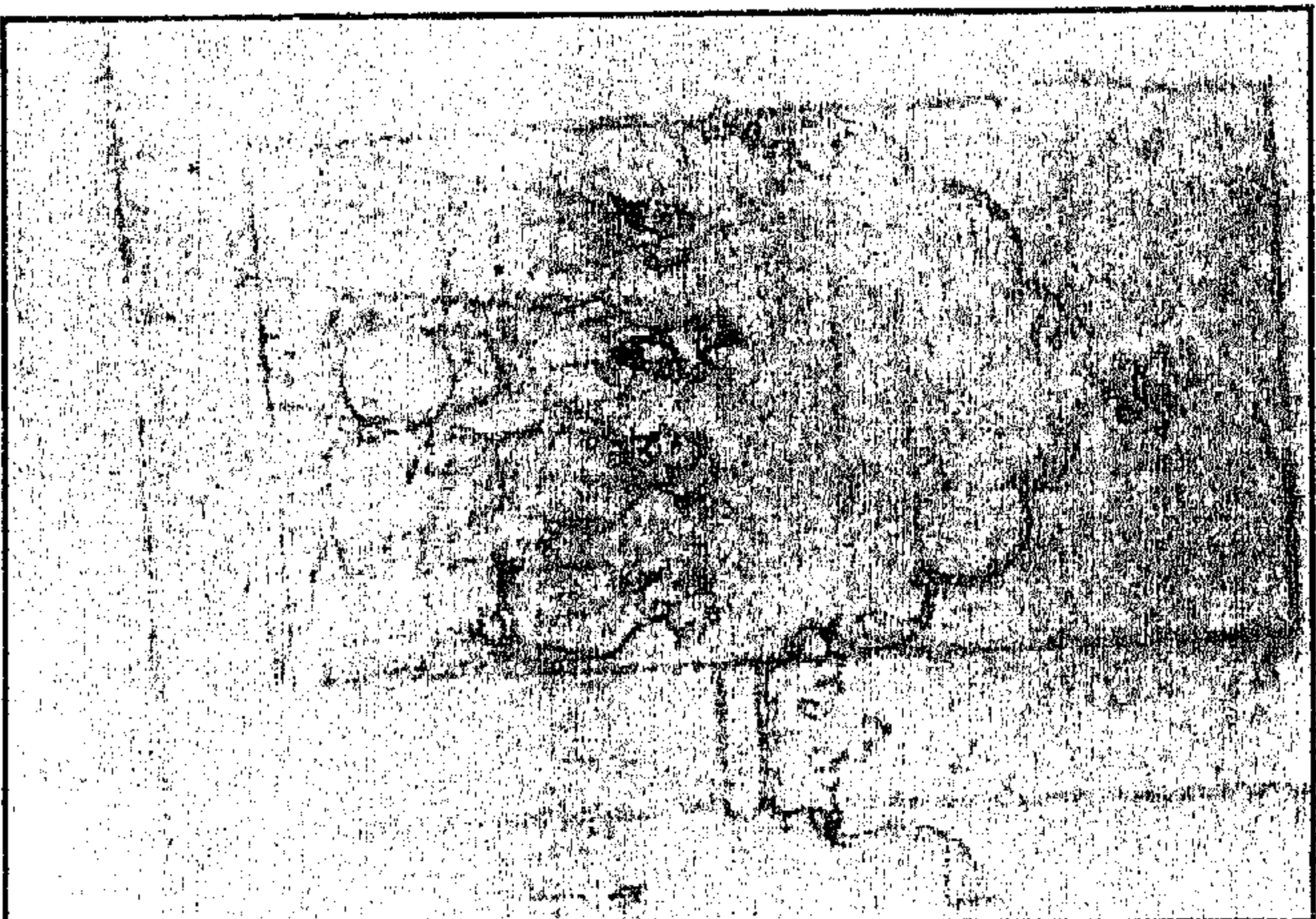


لوحة (٩٨)

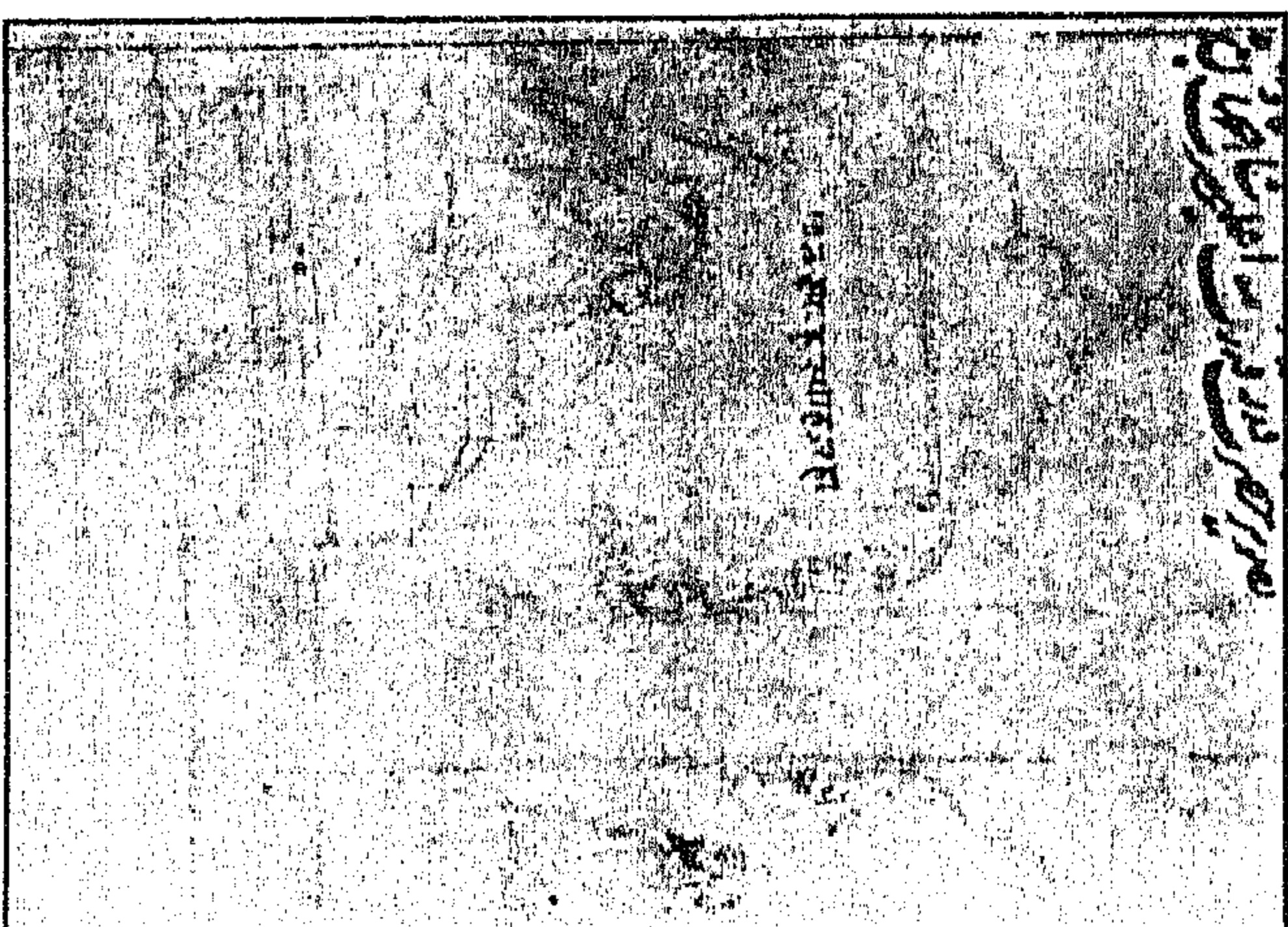
مغسلة دار الخلافة لشاه جهان آقا . (متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة)
التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ، ز، ح، ط، ي، ك، ل، م، ن، س تنشر لأول مرة.



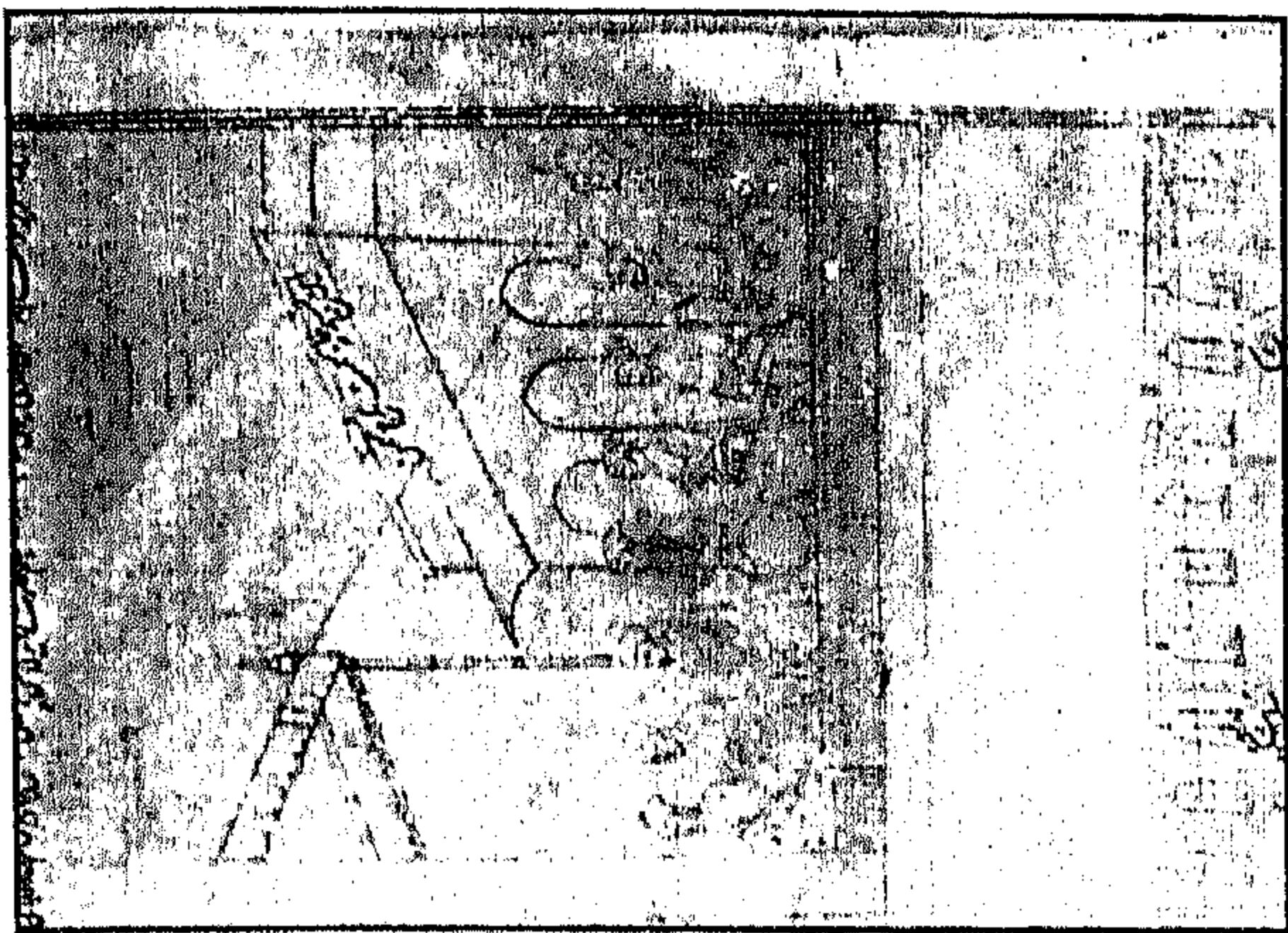
لوحة (٩٨/د)



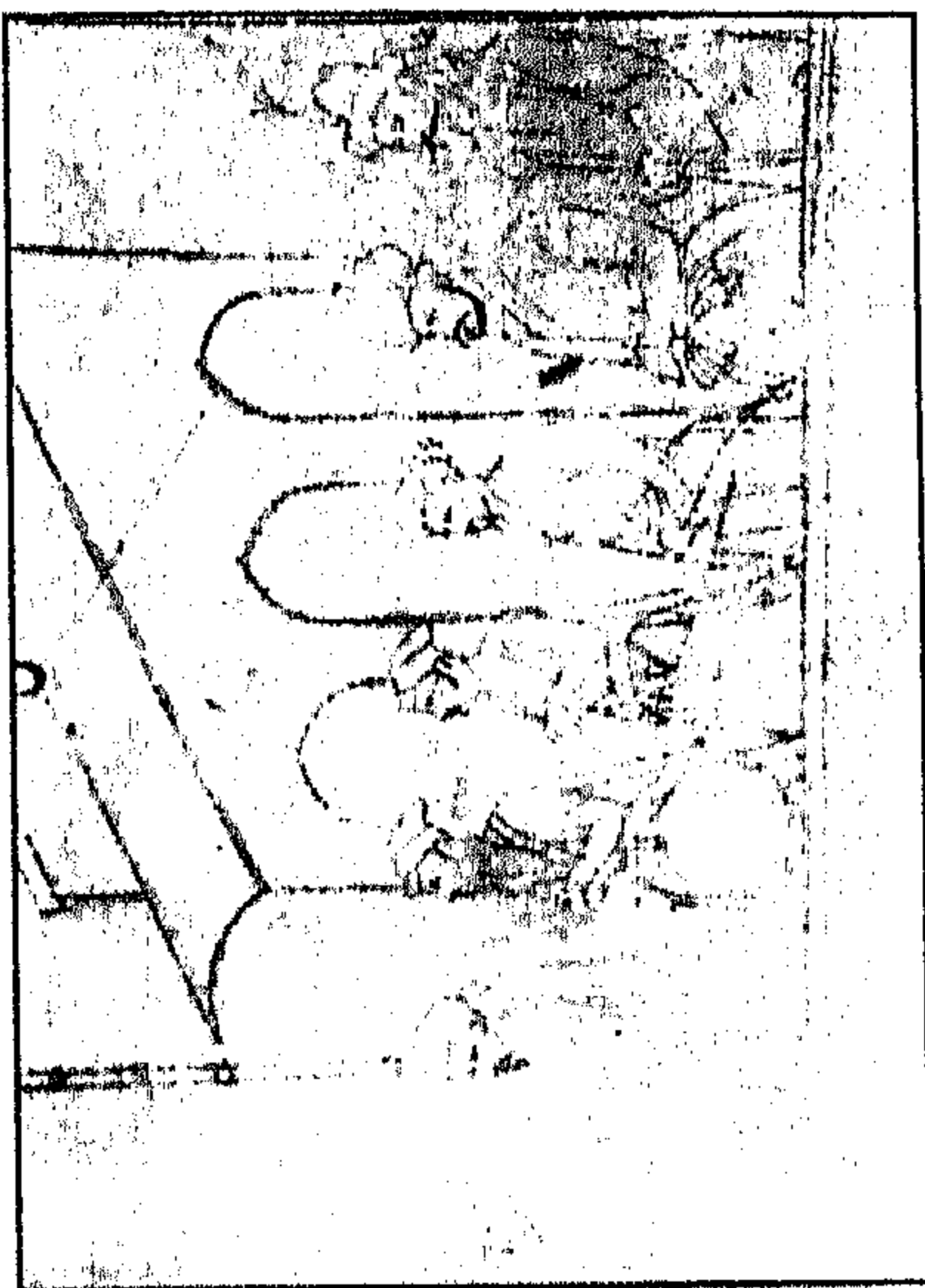
لوحة (٩٨/جـ)



لوحة (٩٨/ب)



لوحة (٩٨/١هـ)



لوحة (٩٨/٢و)



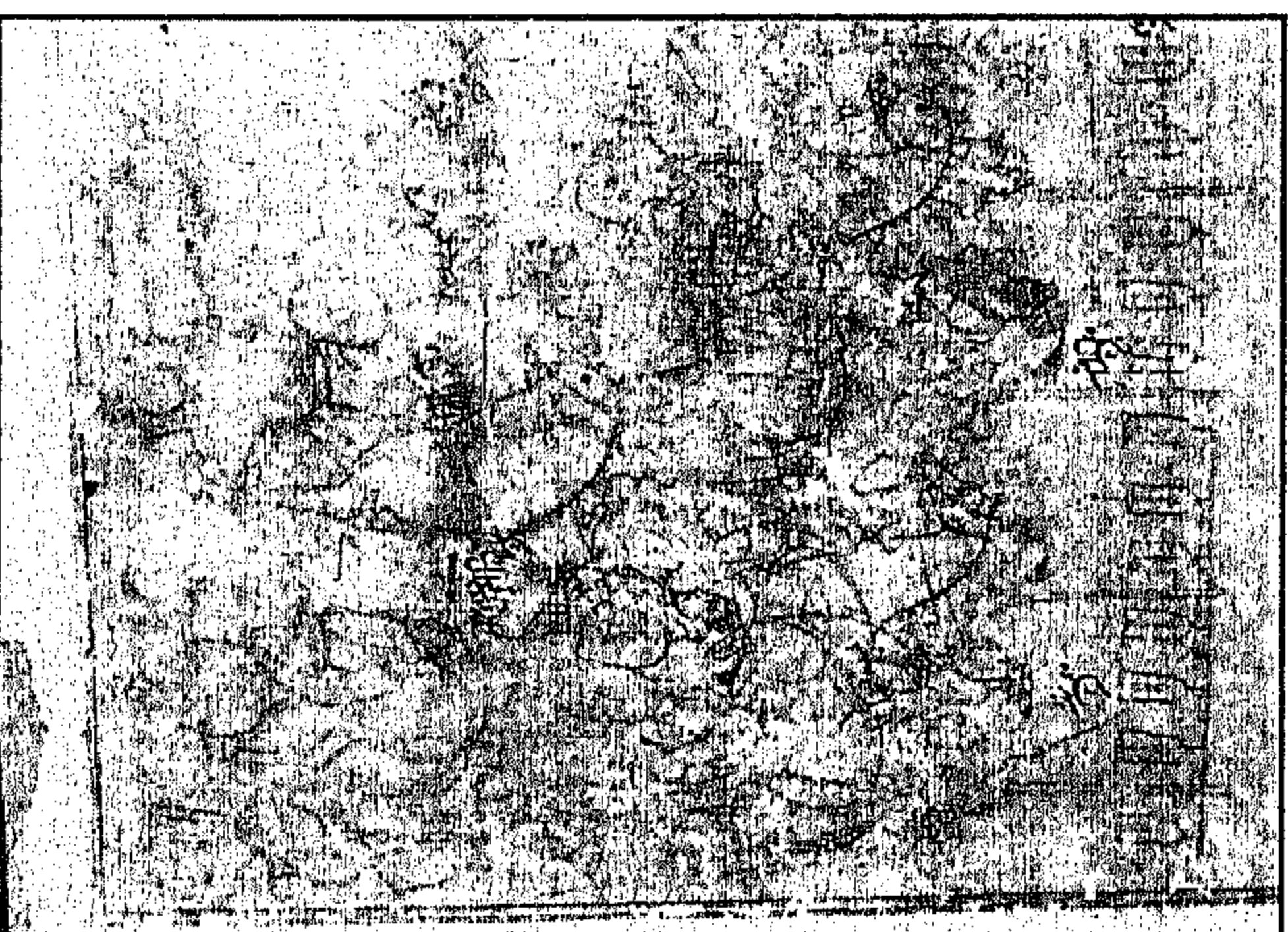
لوحة (٩٨/٣ز)



لوحة (٩٨/١)



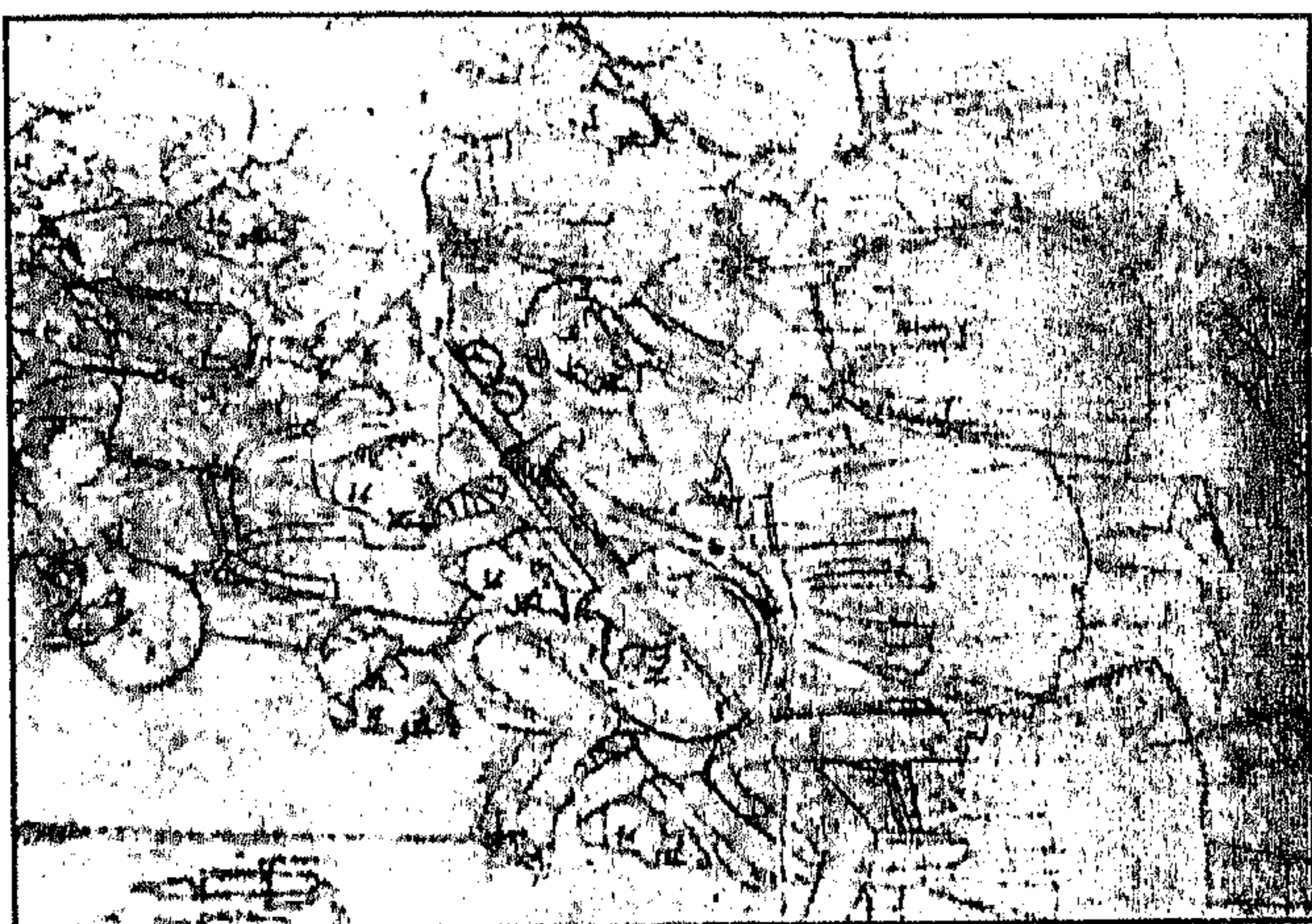
لوحة (٩٨/٢)



لوحة (٩٨/٣)



لوحة (٩٨/ك)



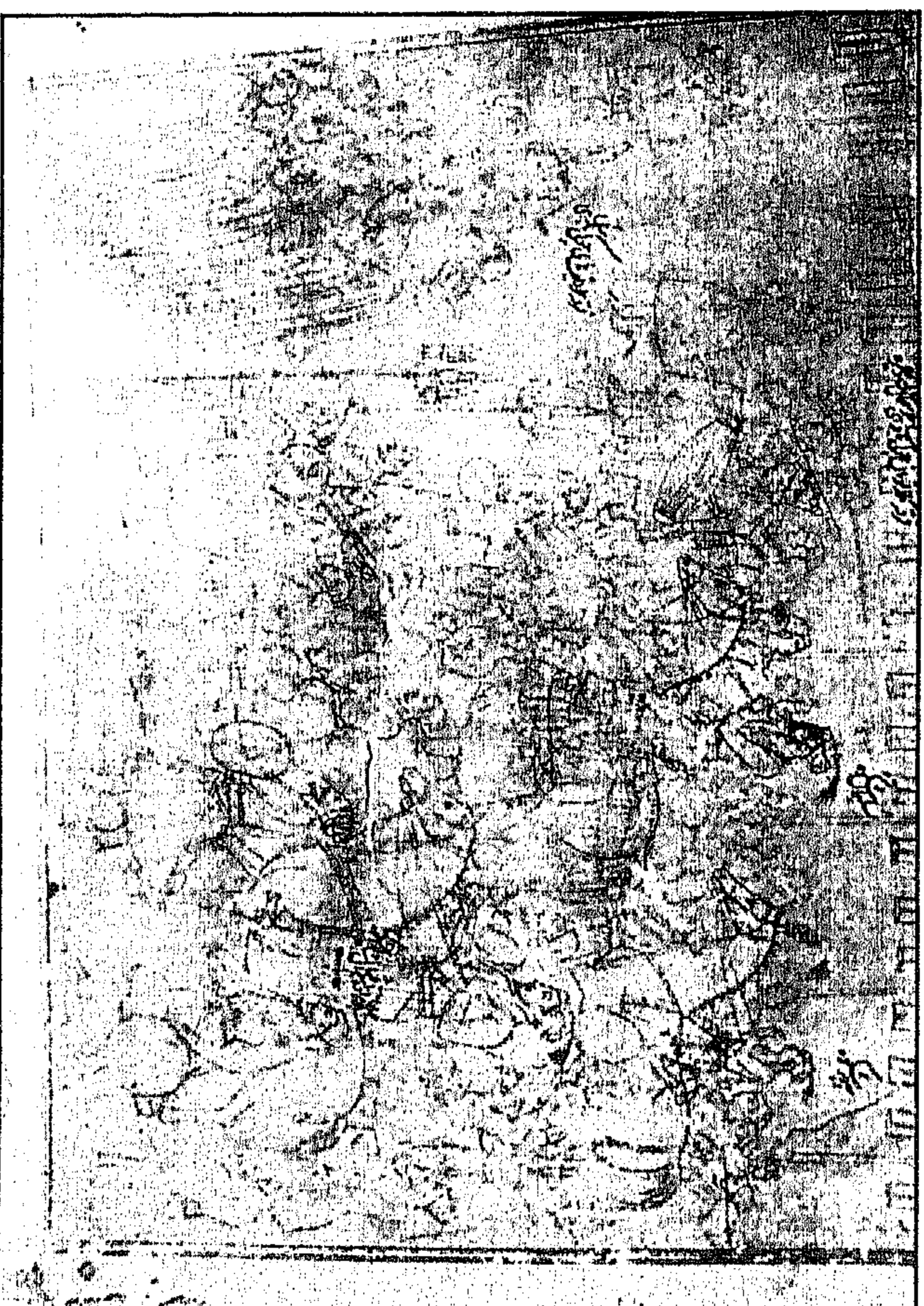
لوحة (٩٨/ل)



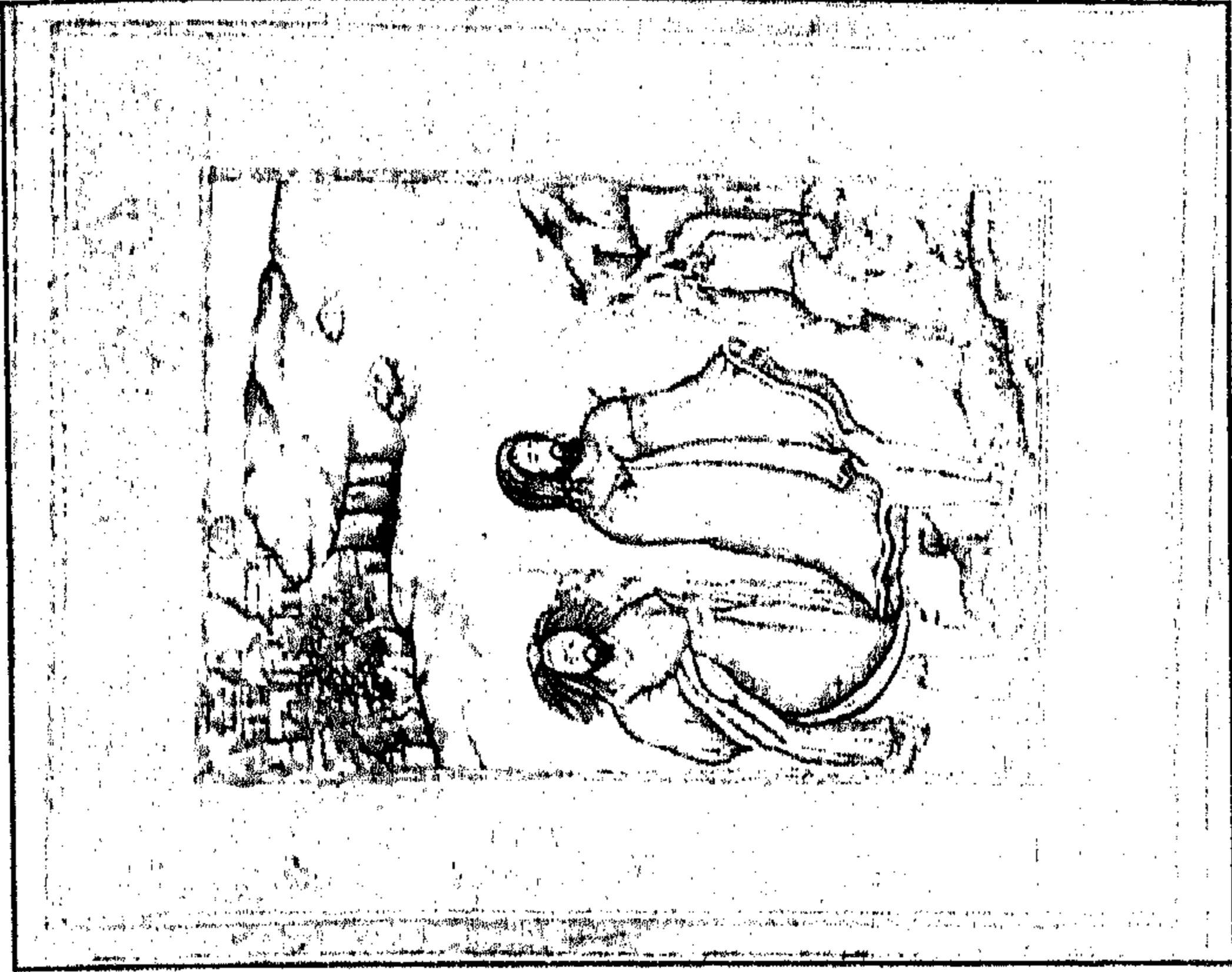
لوحة (٩٨/م)



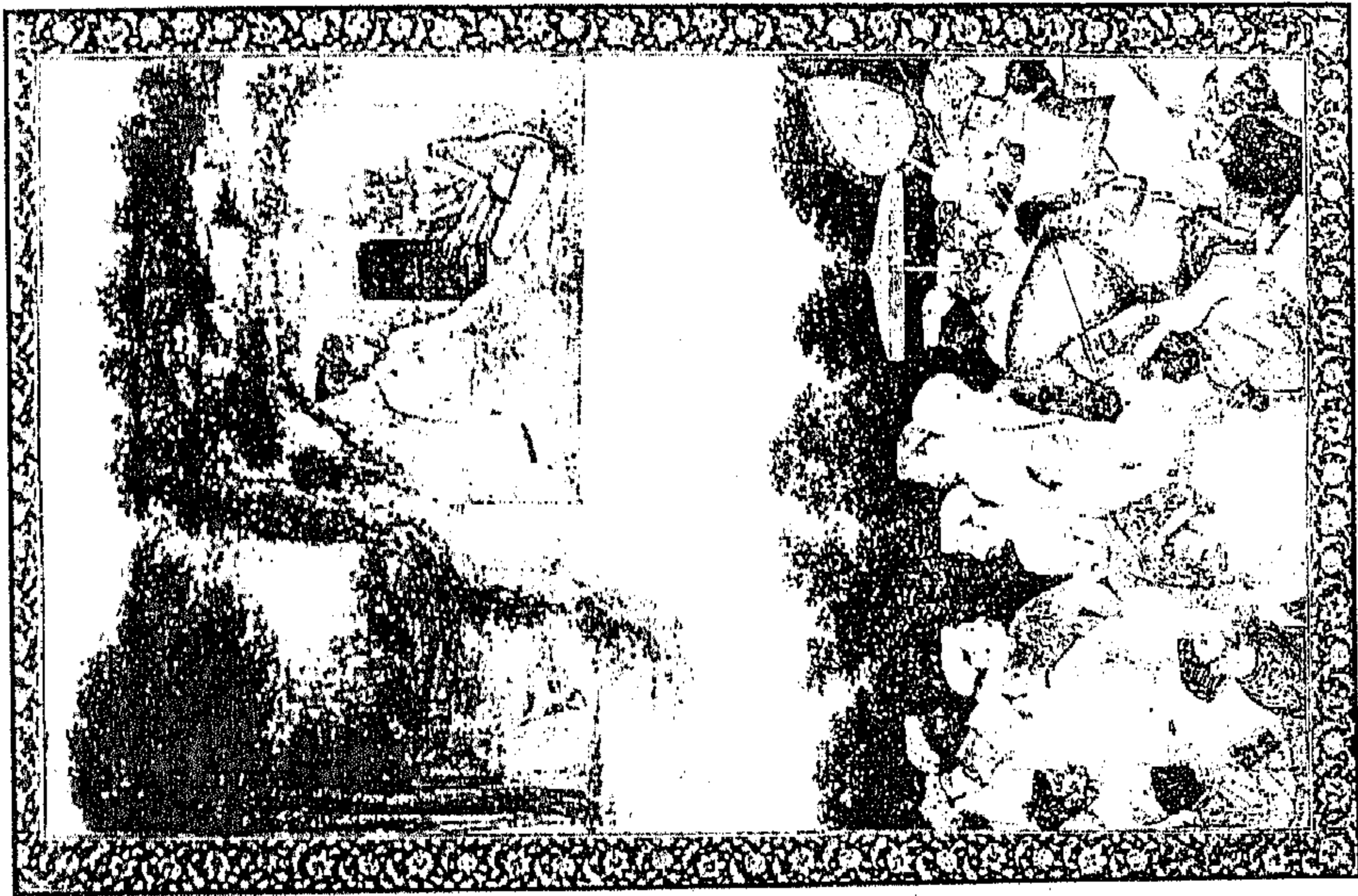
لوحة (٩٨/س)



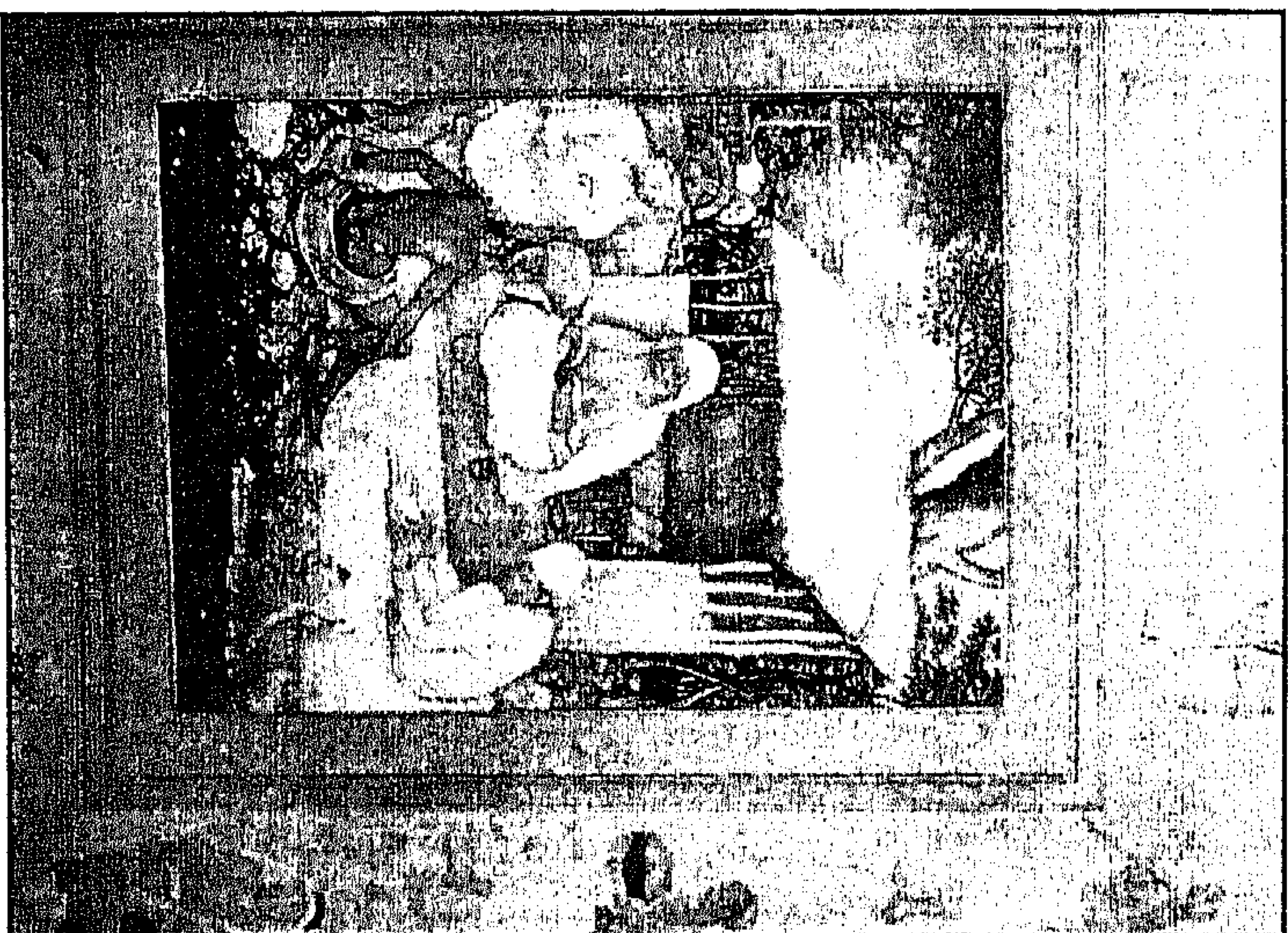
لوحة (٩٨/ن)



لوحة (٩٩)
فقيران .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



لوحة (١٠٠)
كرشنا مربوط في هاون .
(متحف فيكتوريا
والبرت ، لندن)



لوحة (١٠٢)

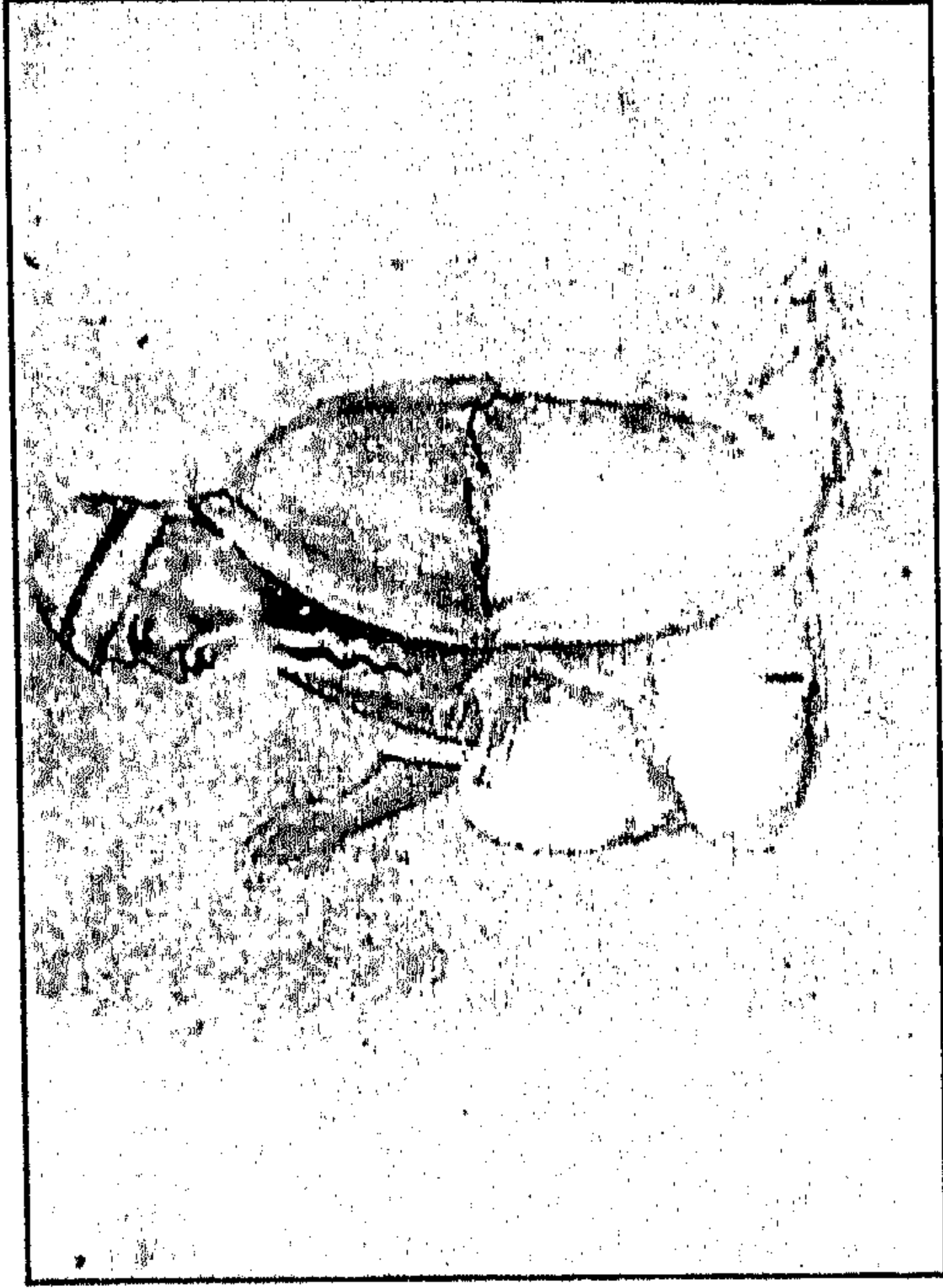
منجم ورجال دين . (متحف جيمت ، باريس)
التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ تنشر لأول مرة .



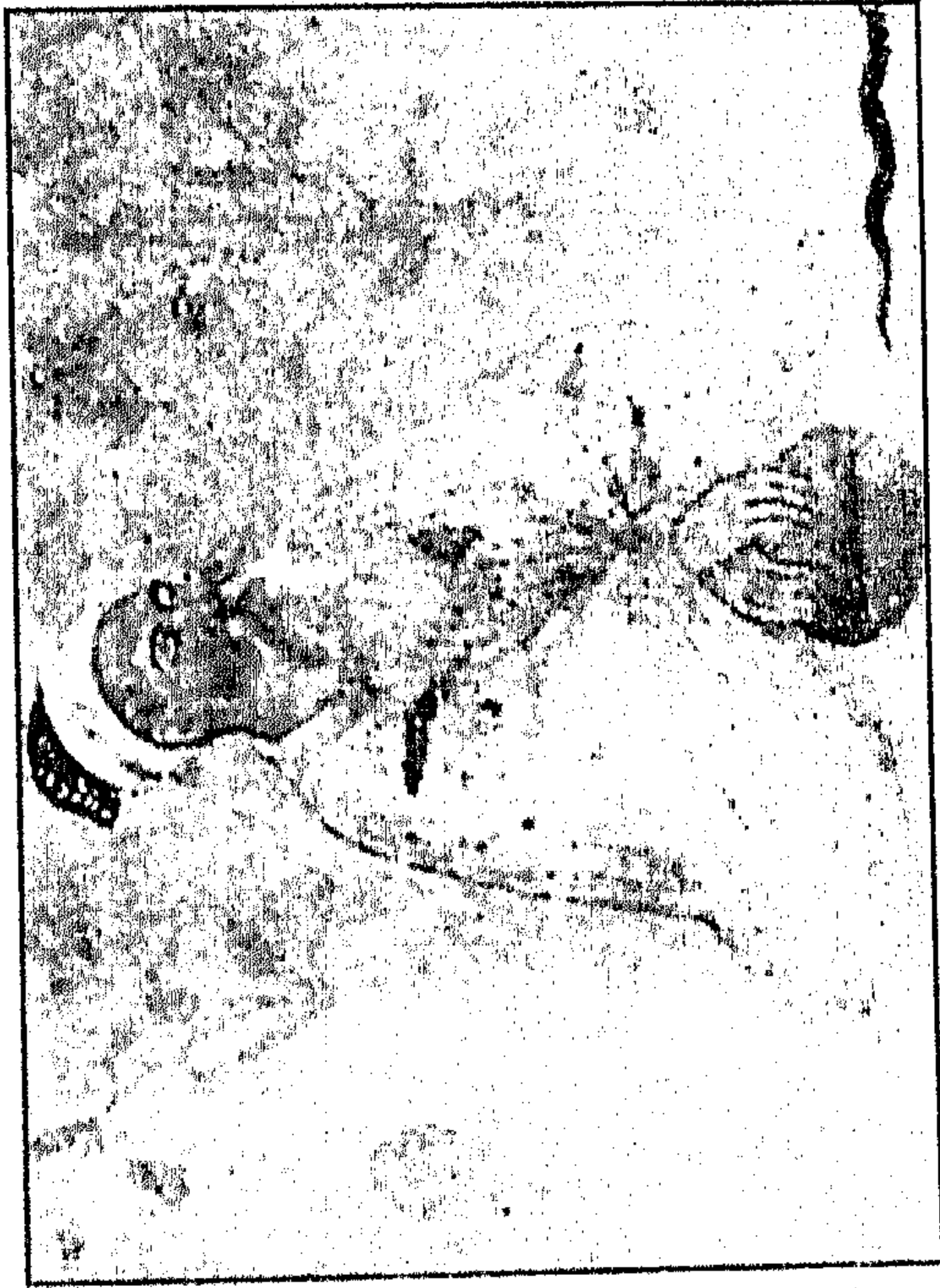
لوحة (١٠١)

جهانجير يزور ناسكا .
(متحف جيمت ، باريس)

لوحة (١٠٢/أ)

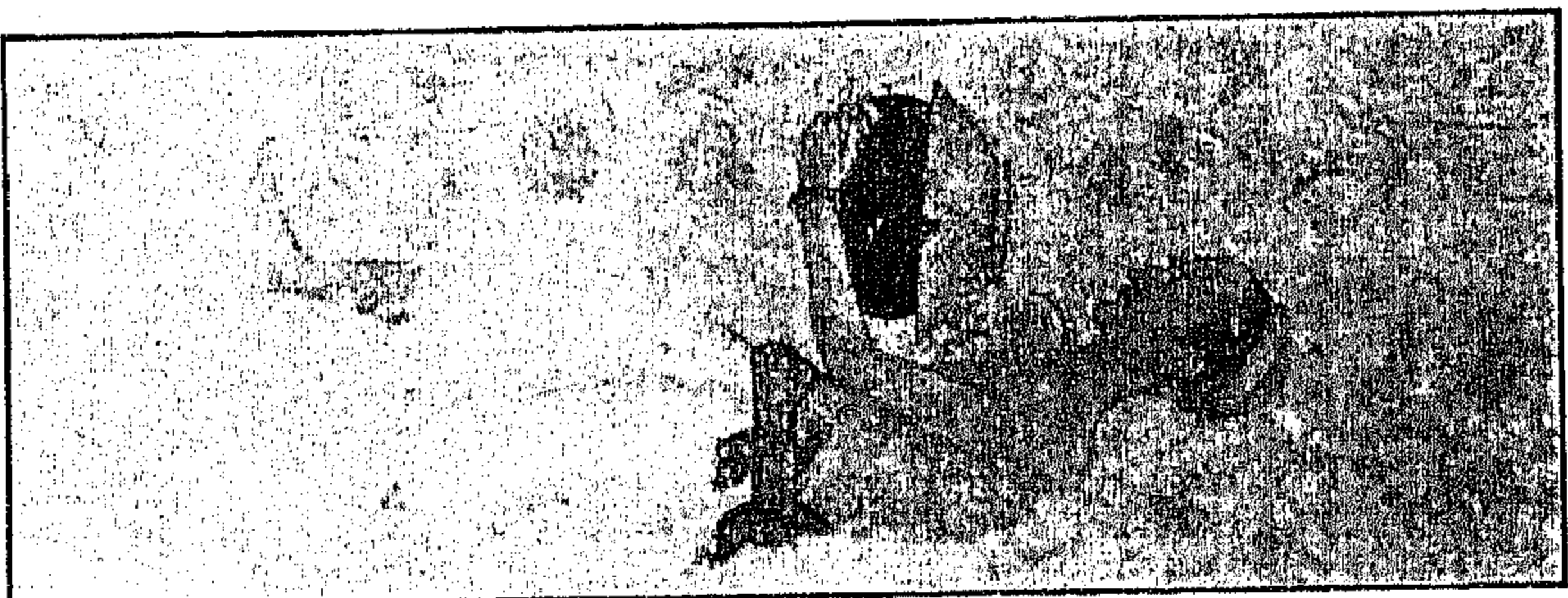


لوحة (١٠٢/ب)





لوحة
(٩/١٠٢)



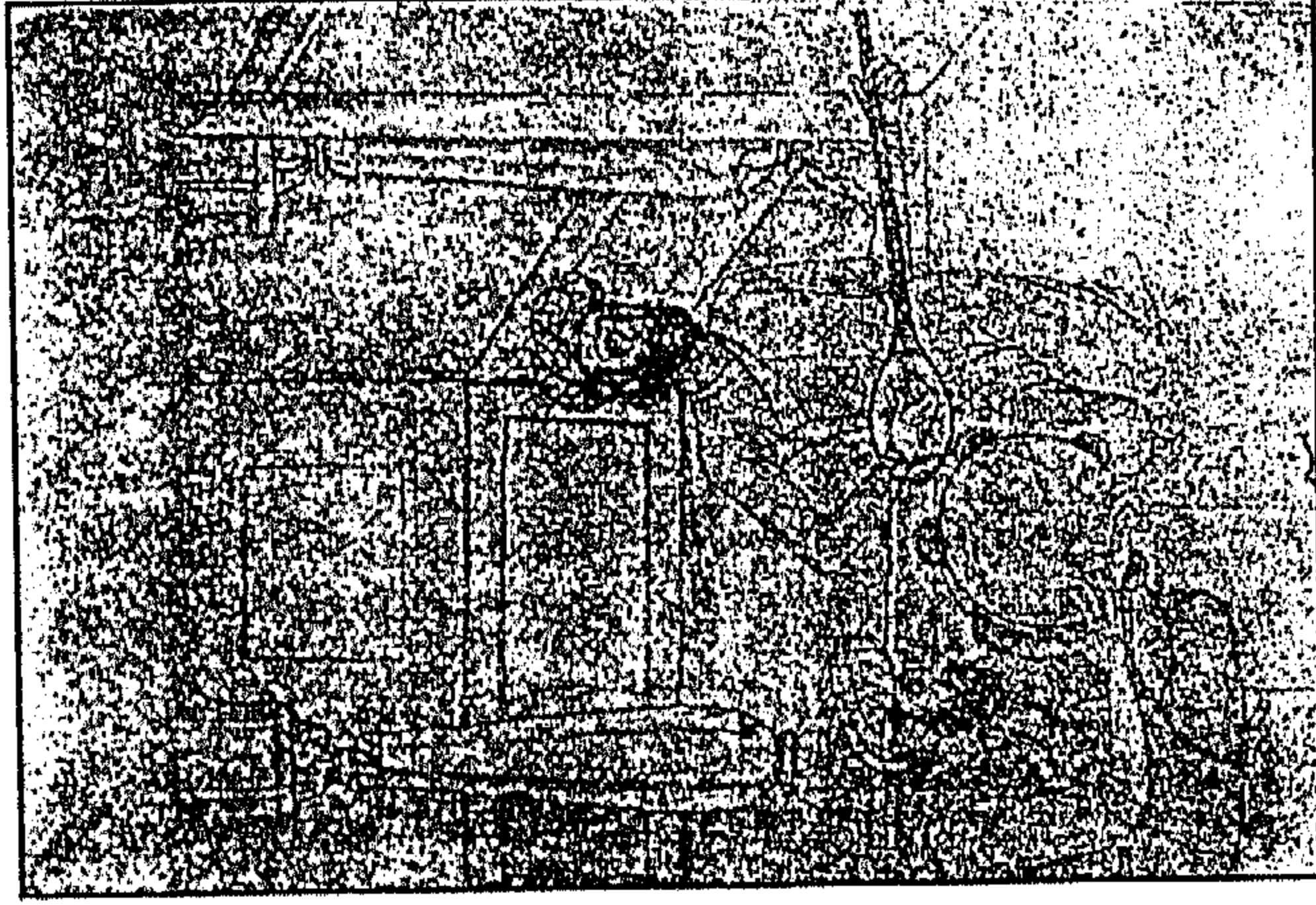
لوحة
(٥/١٠٢)



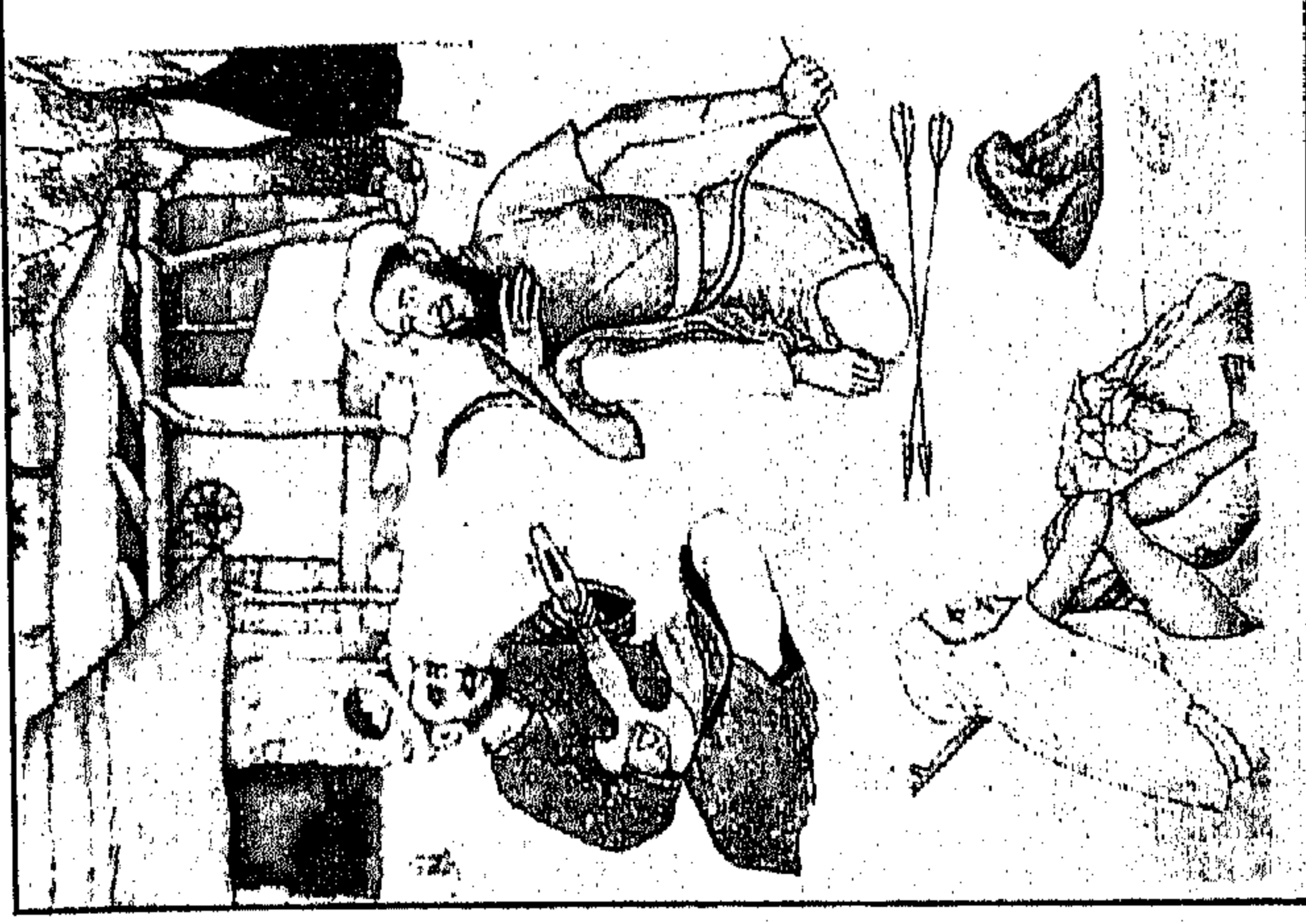
لوحة
(١٠/١٠٢)



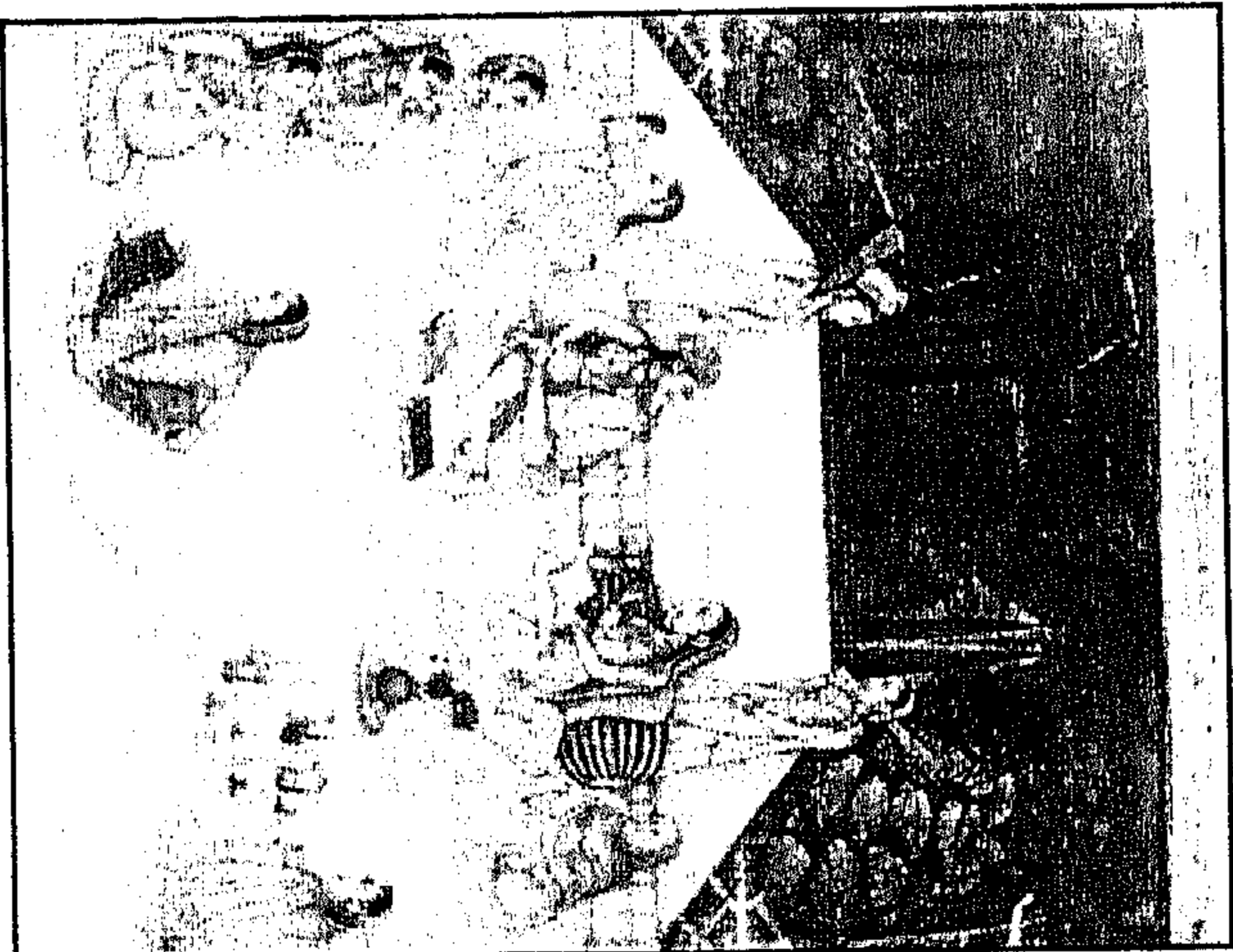
لوحة (١٠٥)
حياة القرية في كشمير -
(المكتبة البريطانية ، لندن) .



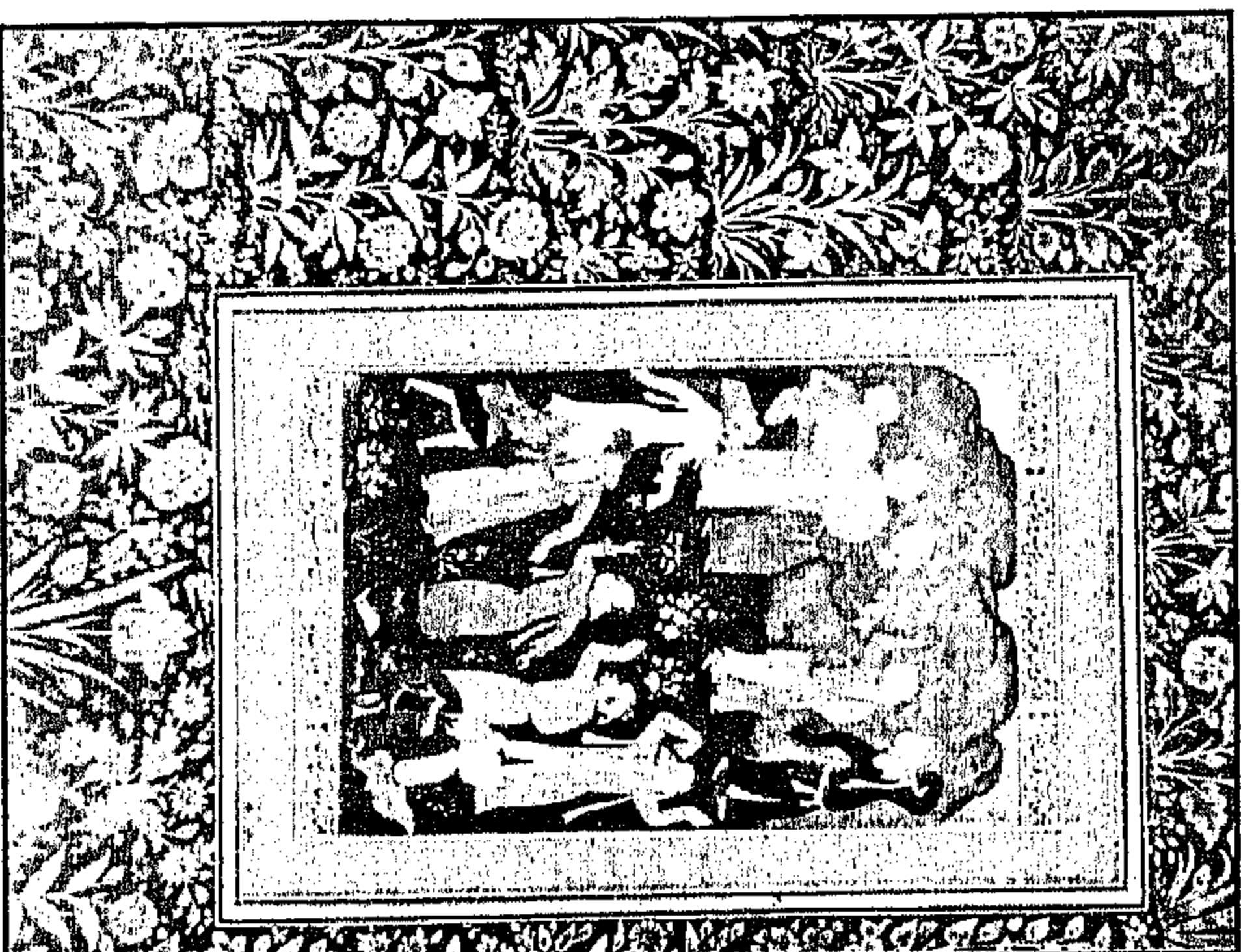
لوحة (١٠٤)
عازفان في حجرة
(مكتبة متحف الدولة للفن ، برلين) .



لوحة (١٠٣)
موسيقى ، قواس وفلاح -
(متحف فيكتوريا وألبرت، لندن)



لوحة (١٠٨)
فتيات يرحزن في حديقة
(معرض الفن الحر ، واشنطن).



لوحة (١٠٧)
دراوش يرقصون
(متحف المتروبوليتان للفن ، نيويورك).

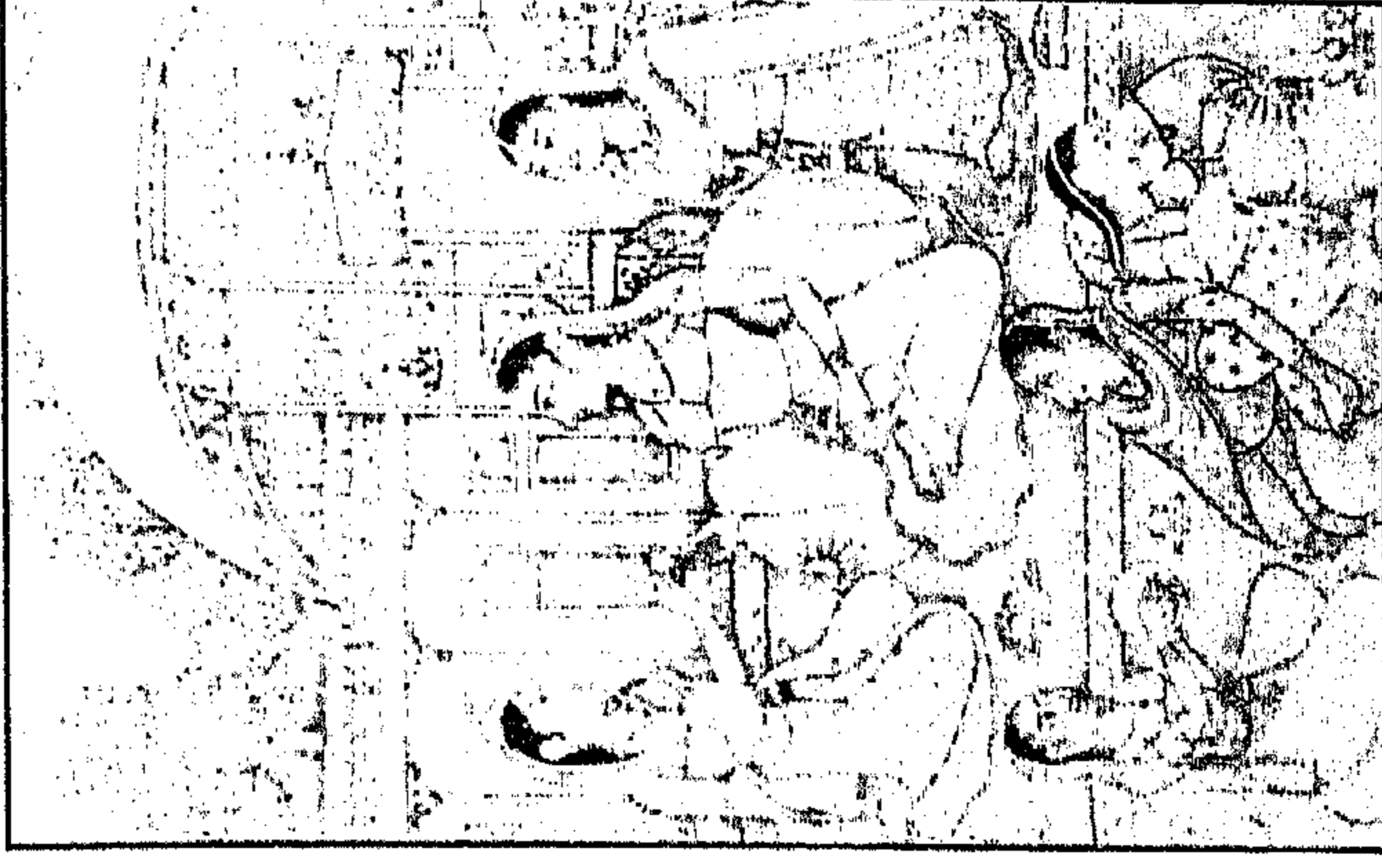


لوحة (١٠٦)
الزوجة الخائنة وجيبها
(المكتبة البوذية ، أكسفورد).



لوحة (١١٠)

فرقة فتيات يلعبن ، يغنين ، ويرقصن .
(مكتبة شستريتي)



لوحة (١٠٩)

احتفال رسمي
(معرض الفن الحر ، واشنطن) .

لوحة
(١١٠/ب)

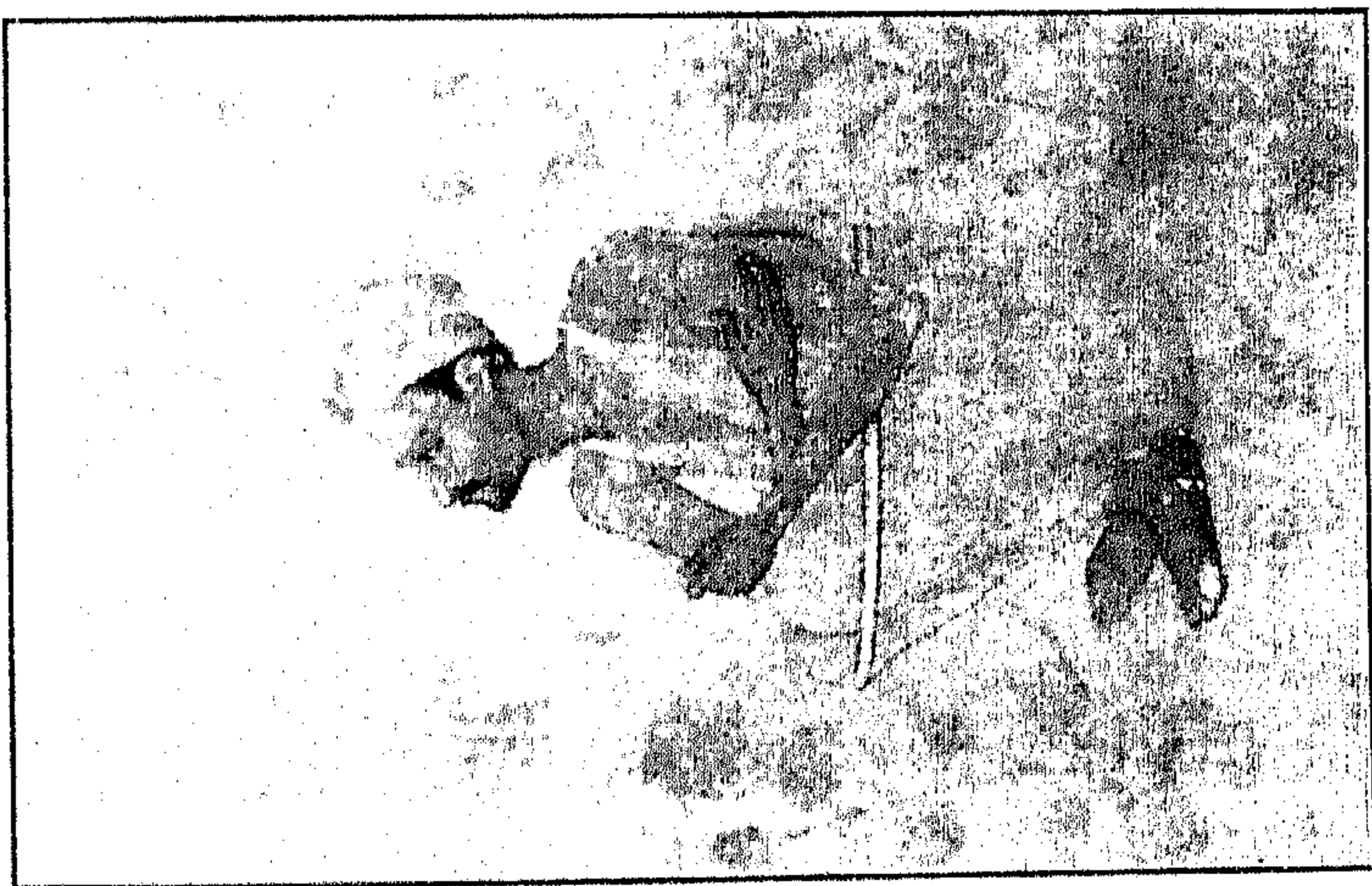


لوحة (١١٠/أ)





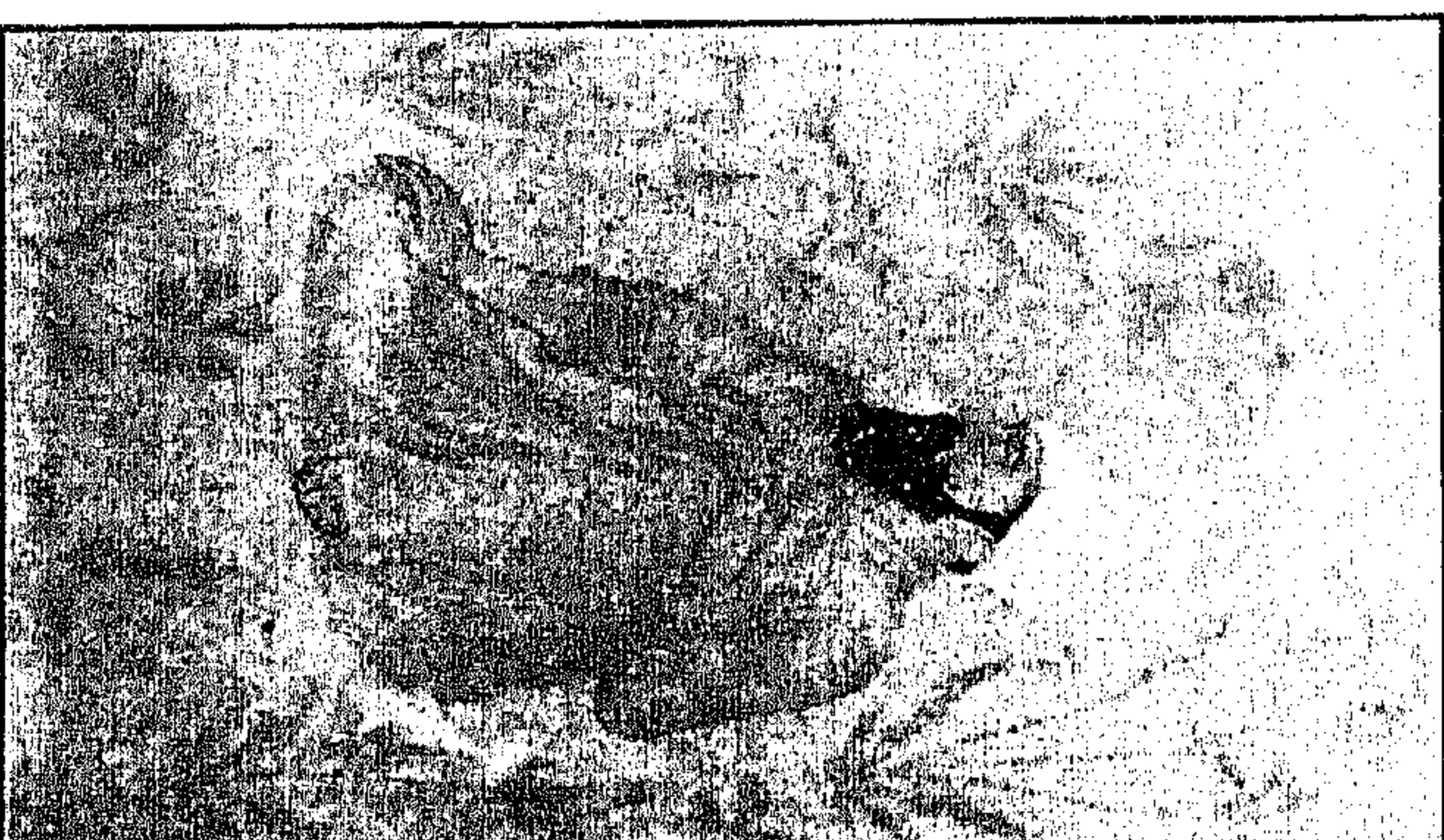
لوحة (١١٠/جـ)



لوحة (١١٠/د)



لوحة (١١٠/ز)



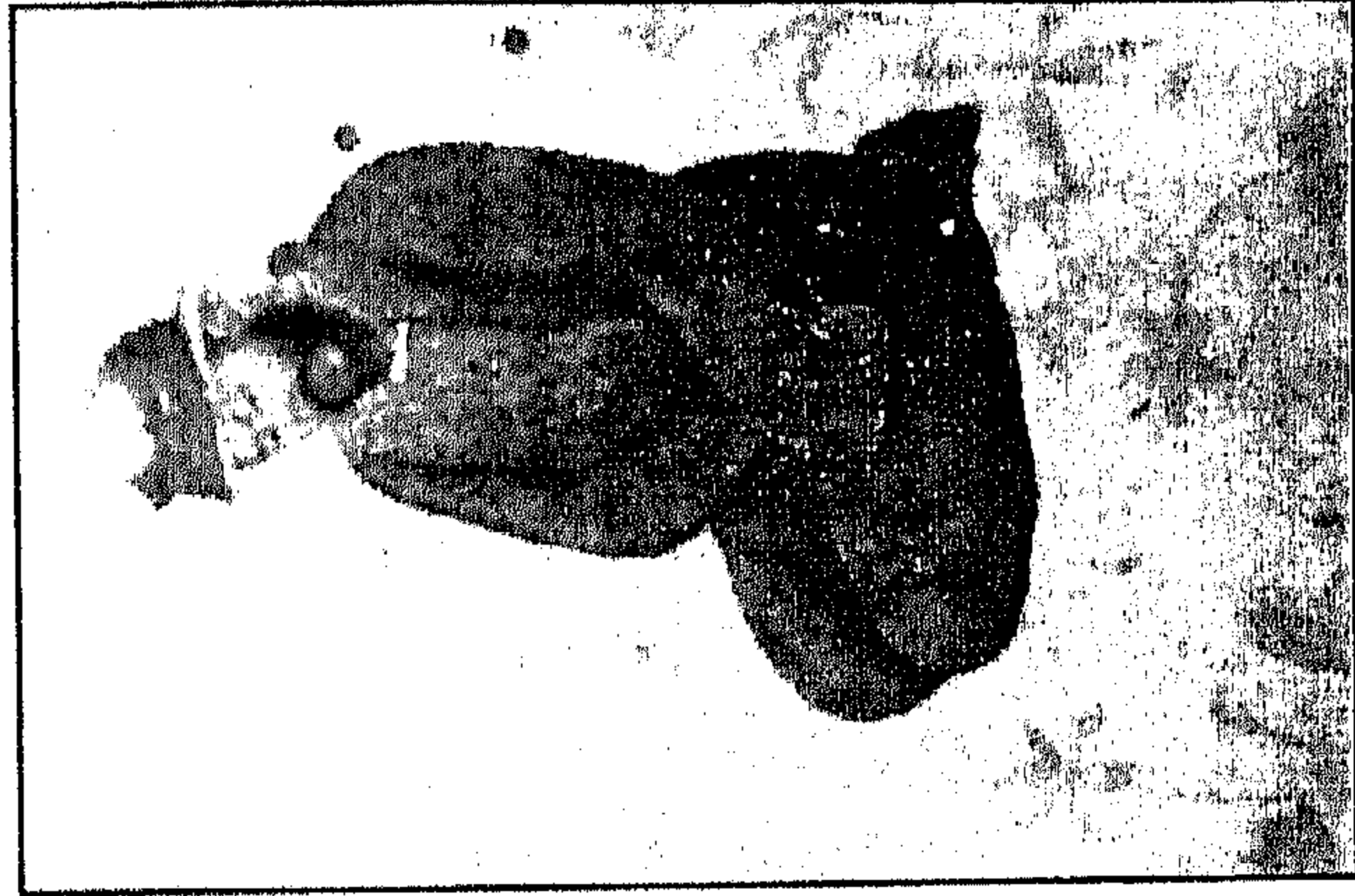
لوحة (١١٠/و)



لوحة (١١٠/هـ)



لوحة (١١١)
درویش ، موسیقی و عسکری
(شسترییتی ، دبلن) .



لوحة (١١٠ ط)

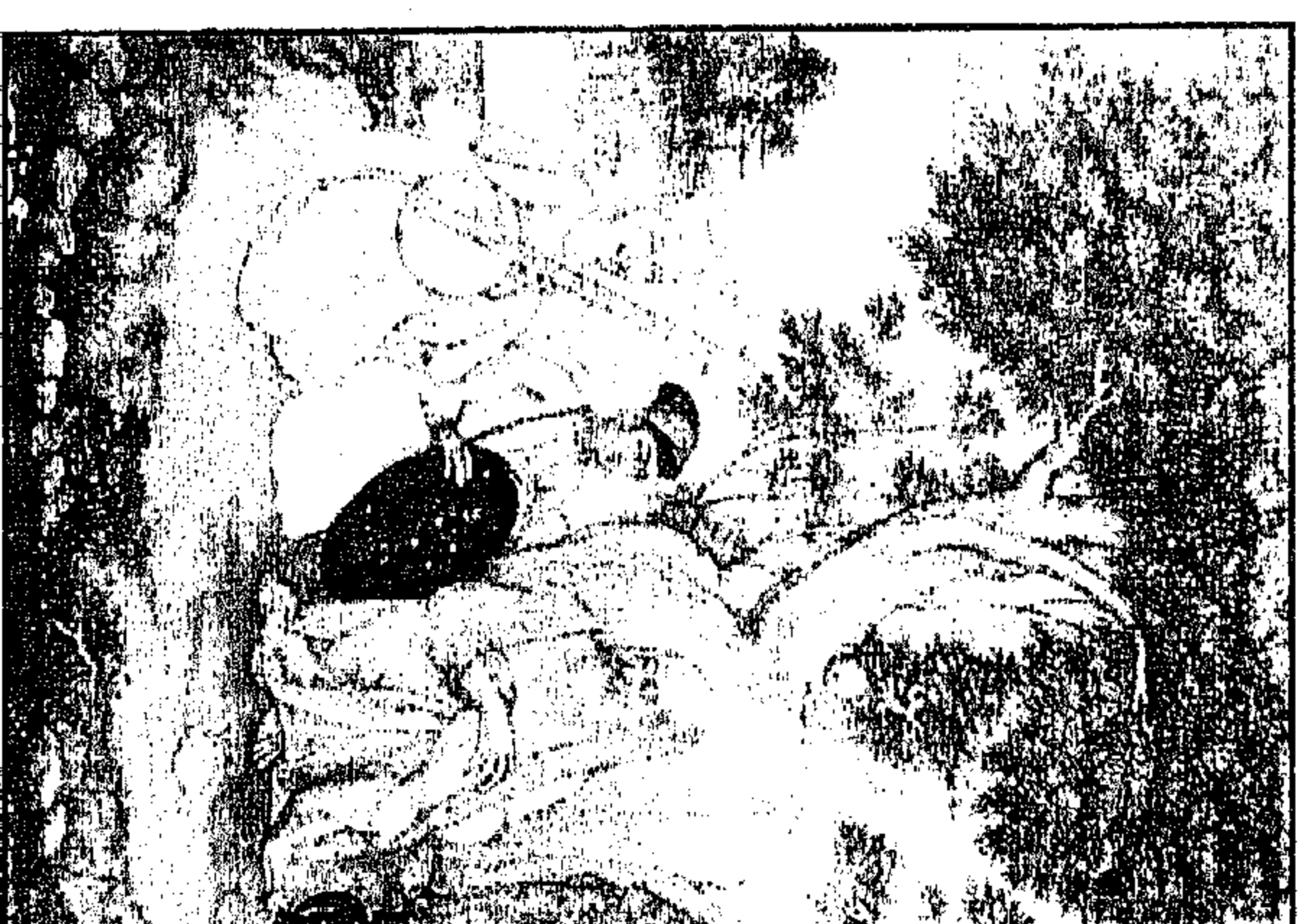


لوحة (١١٠ ح)



لوحة (١١٣)

موظفون جالسون تحت شجرة
(مكتبة شستريتي ، دبلن)

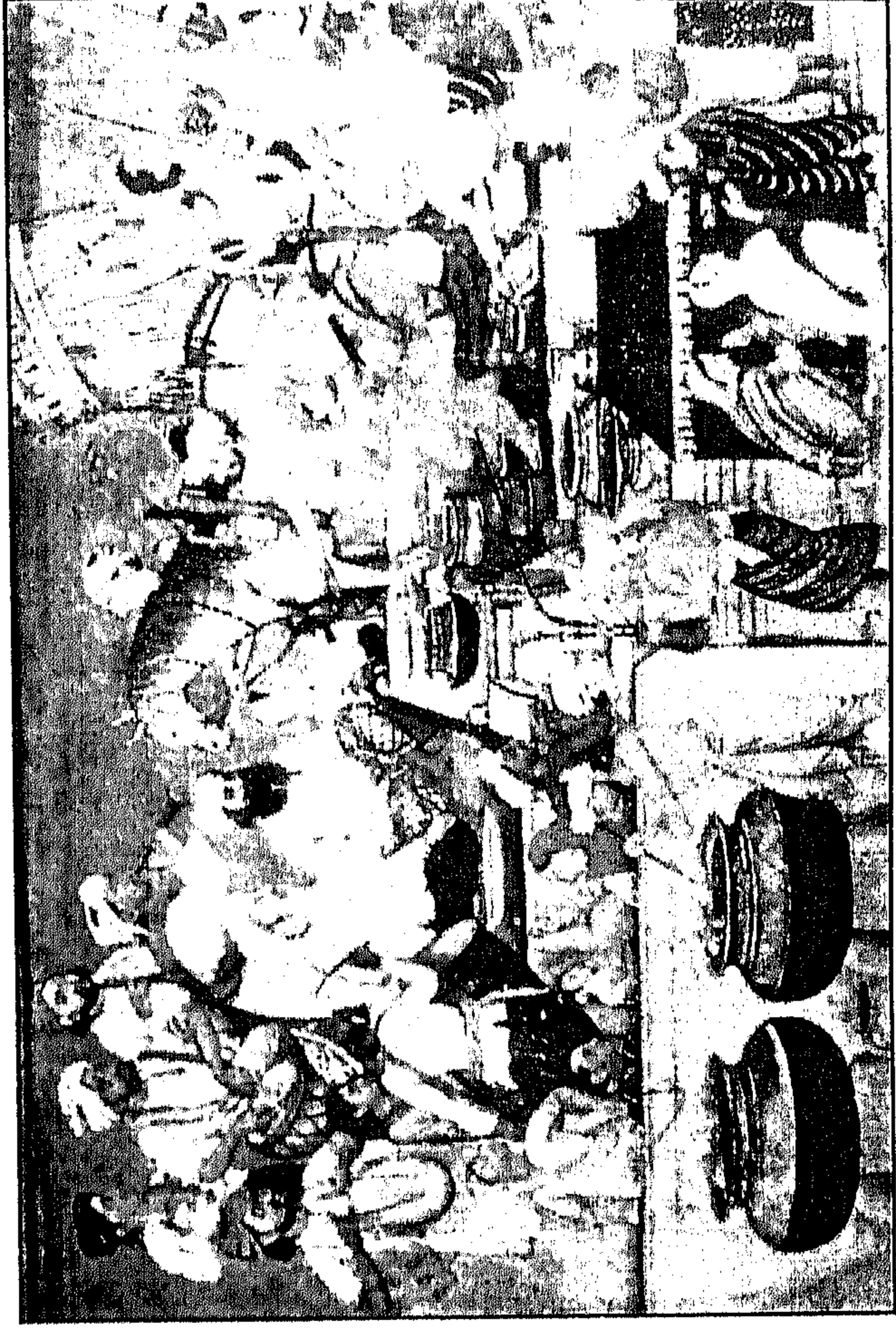


لوحة (١١٢)

أمير وناسك وعازف ربابة
(متحف كليفند للفن)
التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط
تنشر لأول مرة.

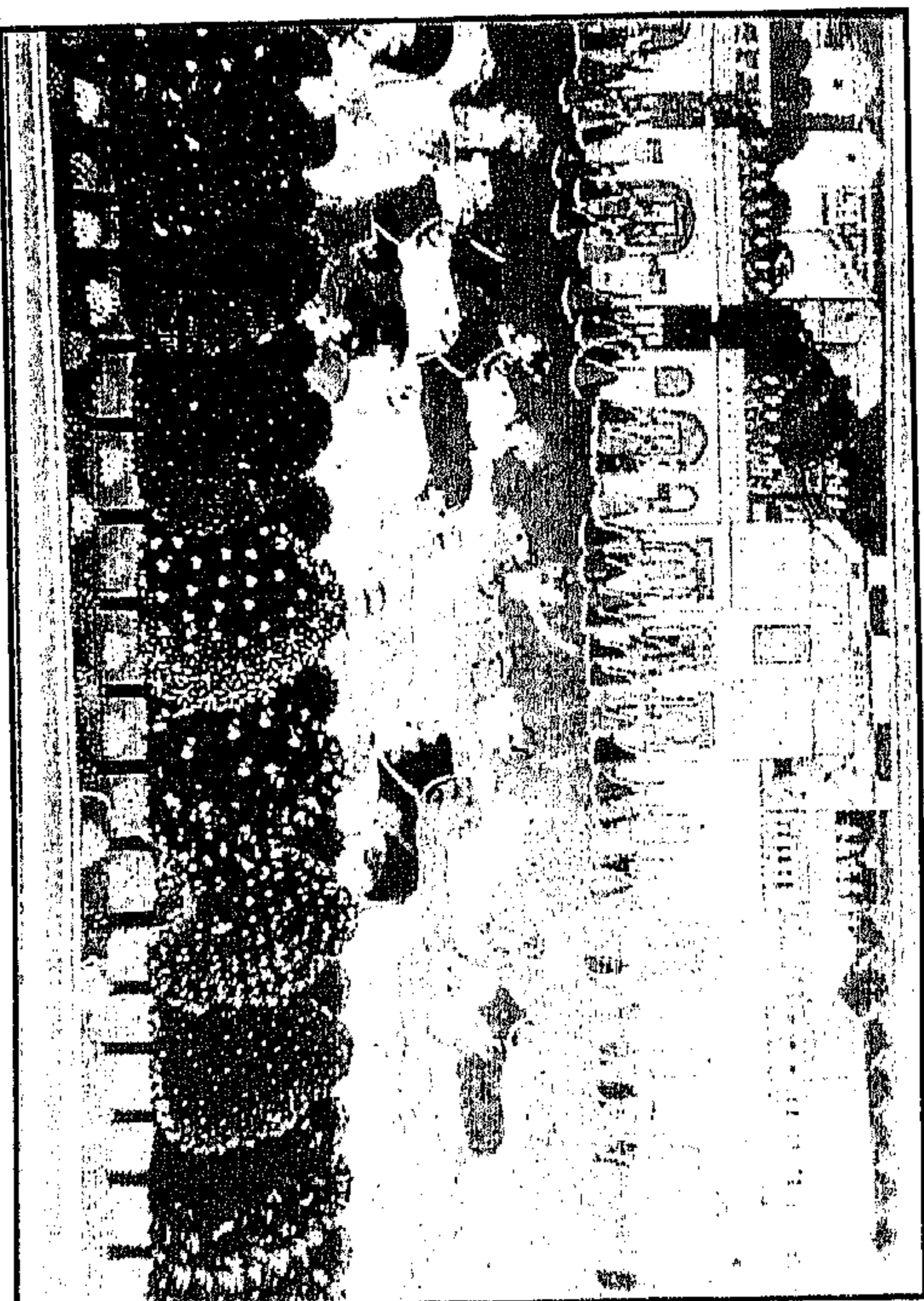


لوحة (١١٤ / أ)



لوحة (١١٤)

حفل على شرف أحد الأمراء (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)
التفاصيل أ، ب تنشر لأول مرة.



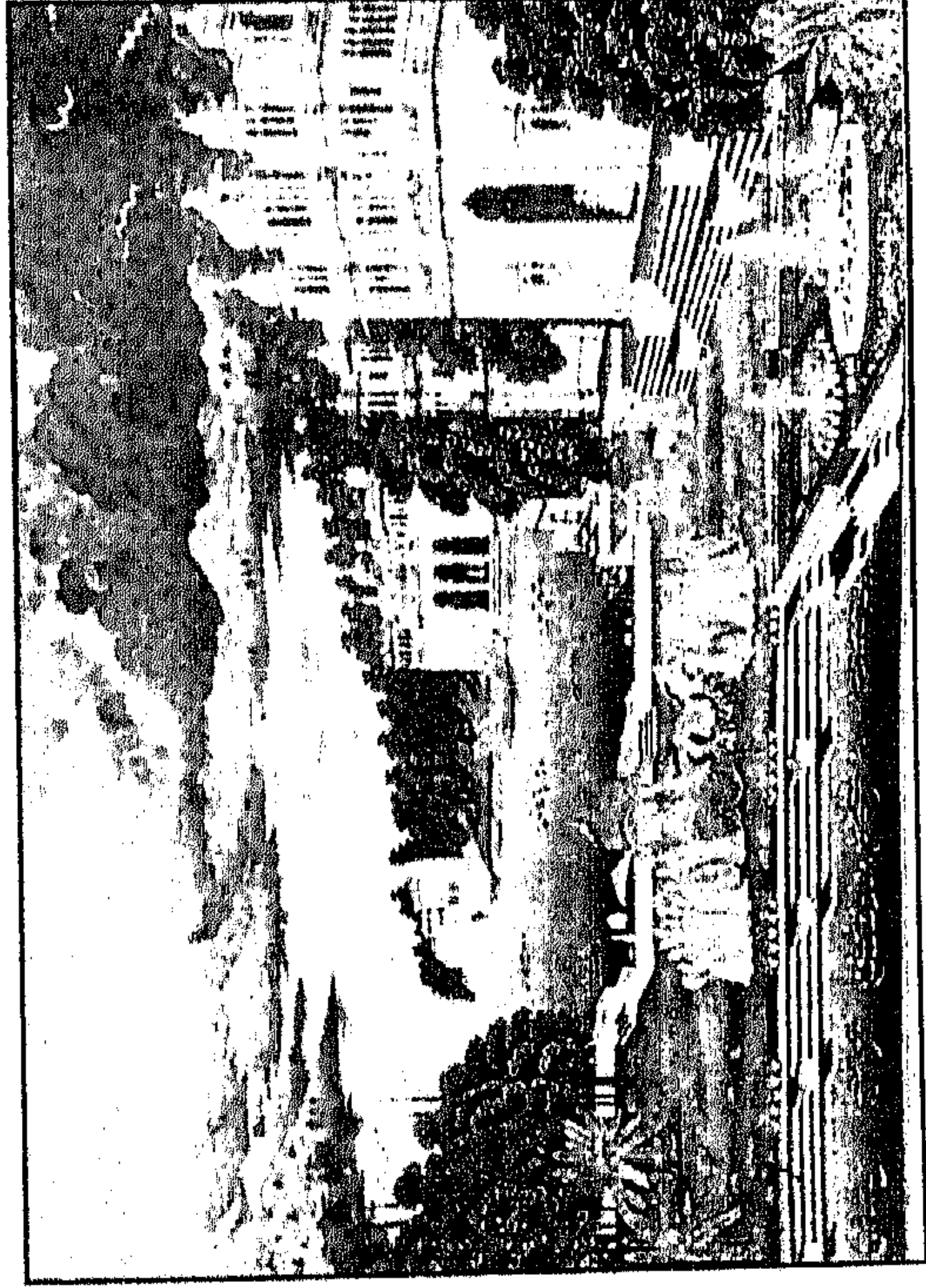
لوحة (١١٥)

موكب احتفالي

(المكتبة الوطنية 295:19:49 No.).



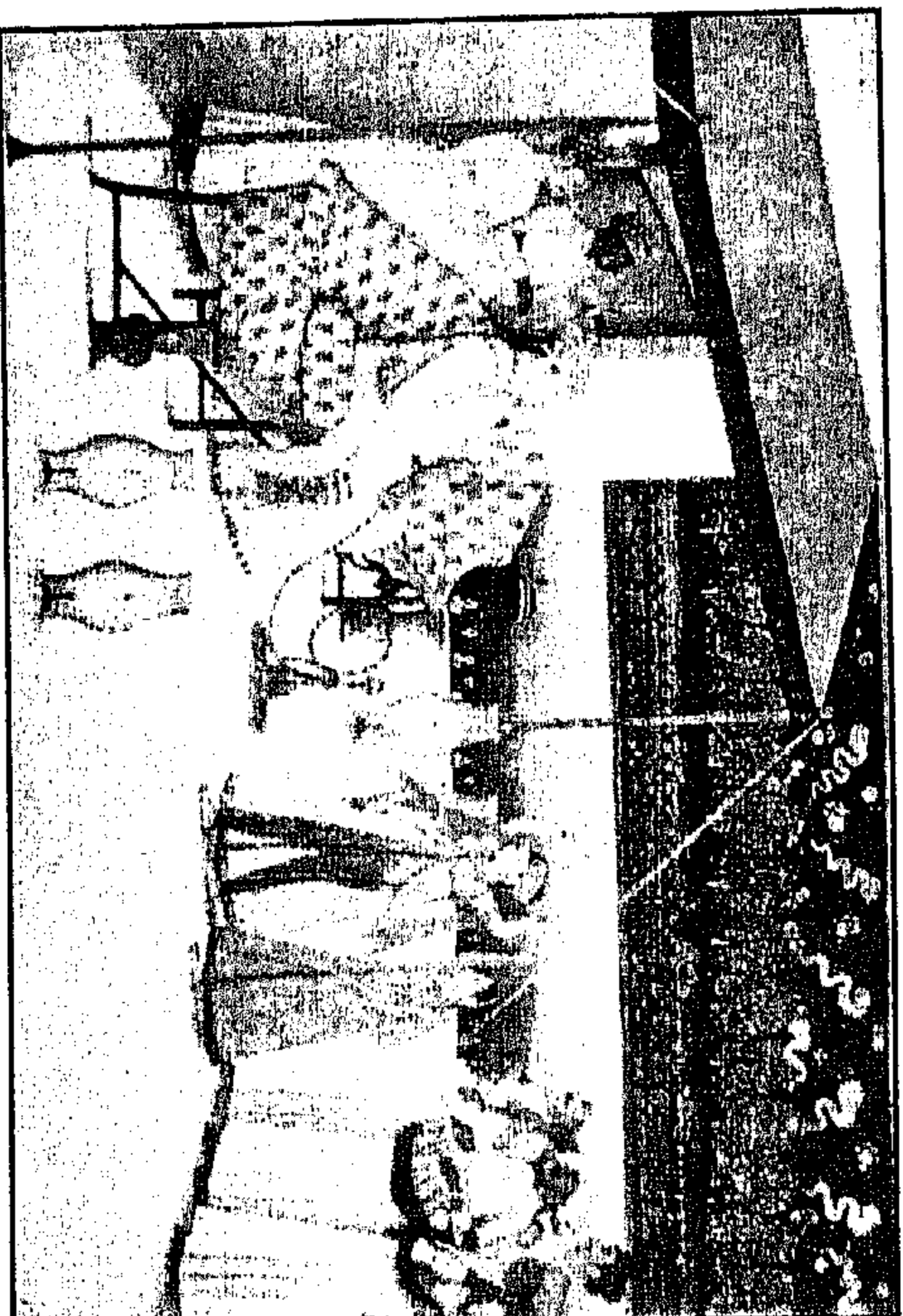
لوحة (١١٤ / ب)



لوحة (١١٧)
احتفال على ضفاف النهر
(مجموعة خاصة).

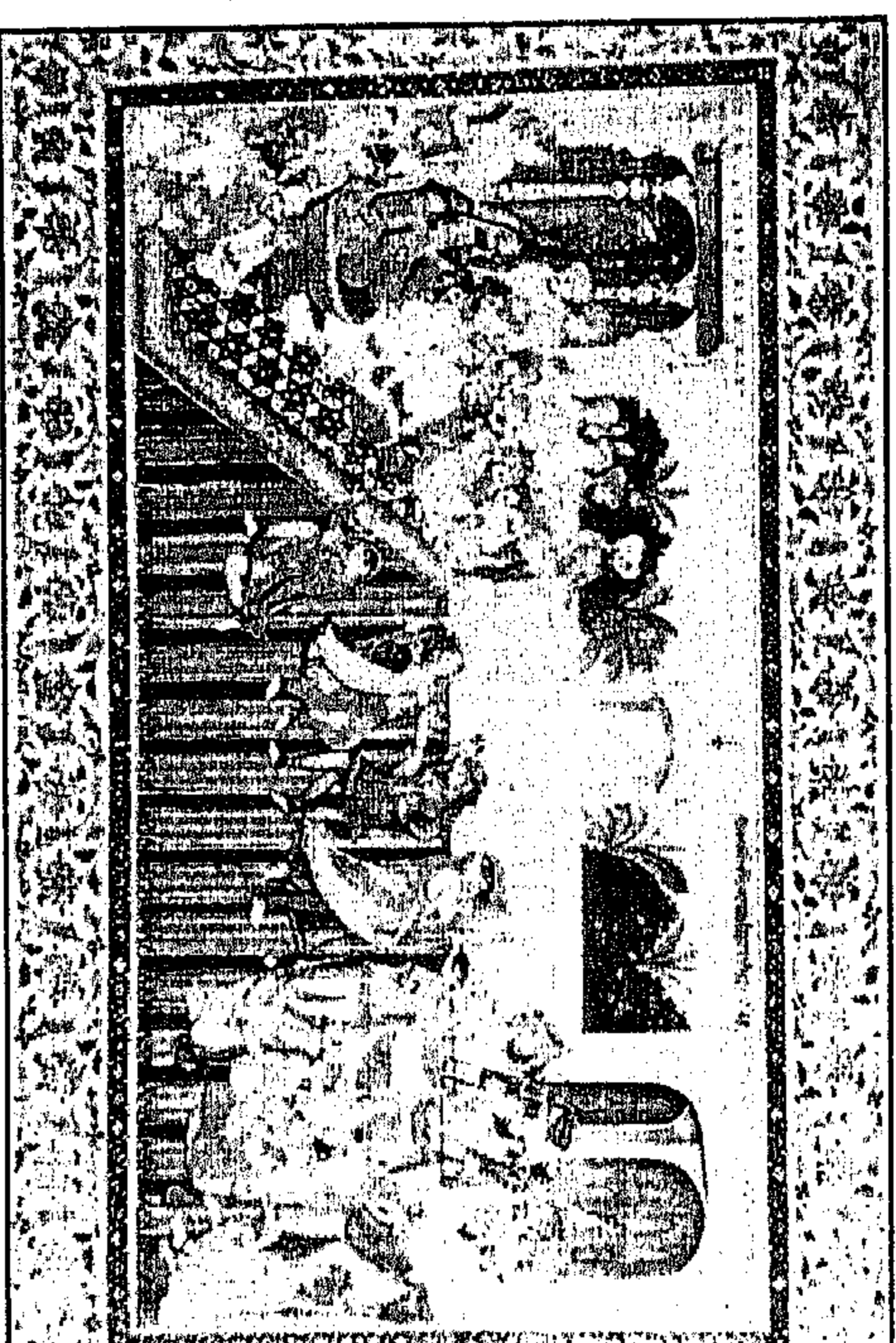


لوحة (١١٦)
موكب احتفالي
(مجموعة خاصة).



لوحة (١١٩)

أحد الأمراء جالس في تراس
(مجموعة خاصة).

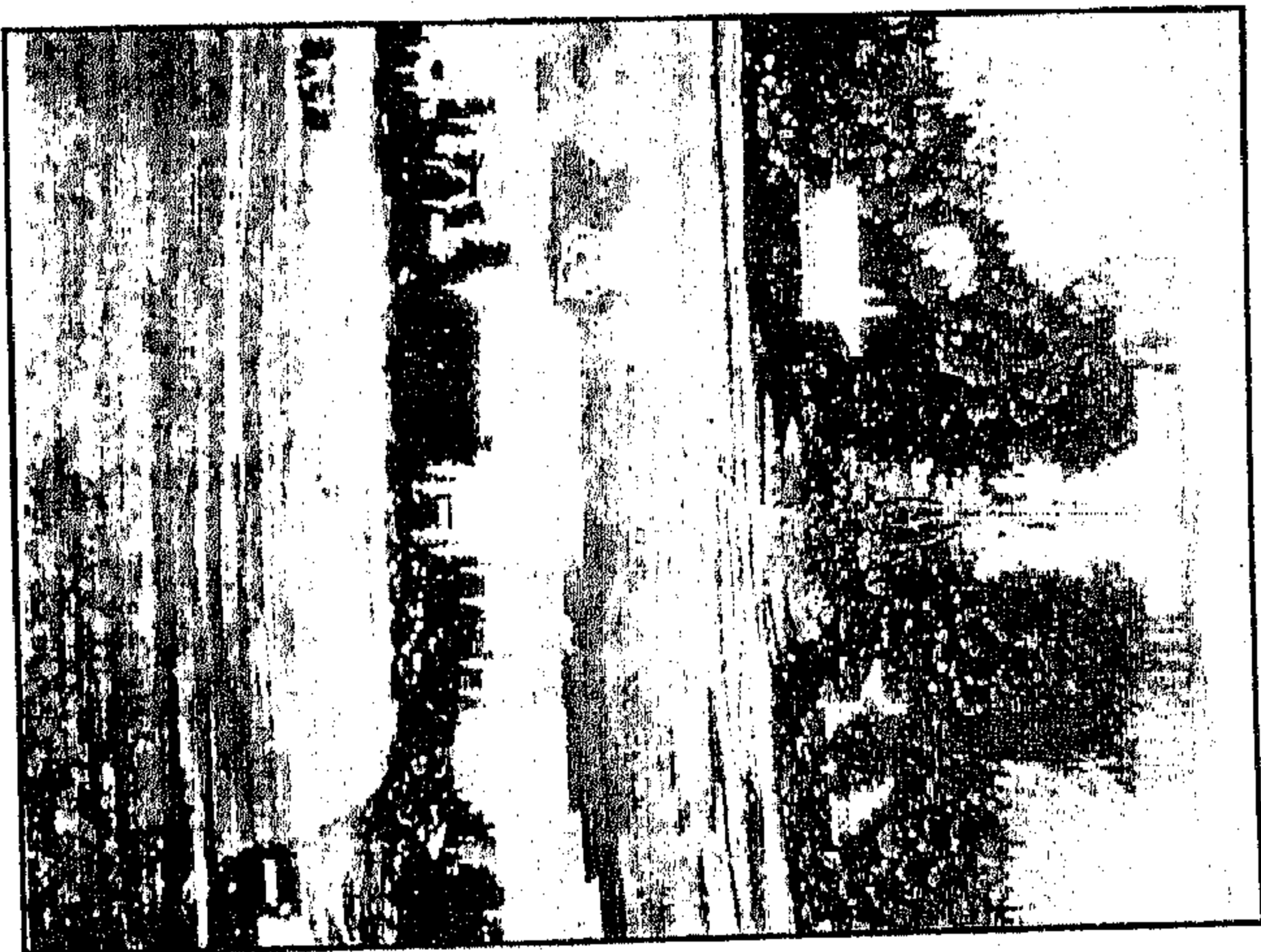


لوحة (١١٨)

حفل موسيقى راقص
(مجموعة خاصة).



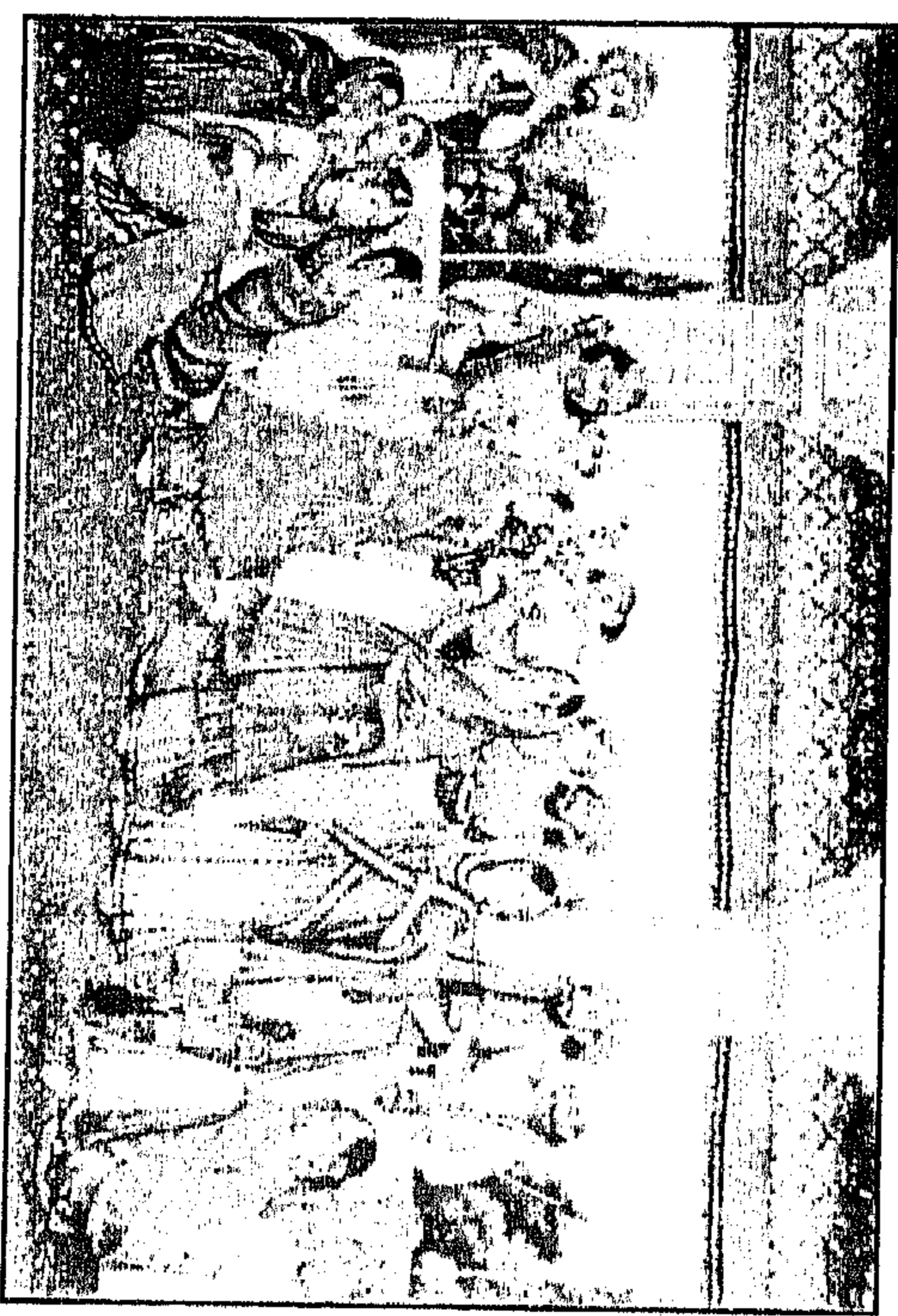
لوحة (١٢٠)
سيدات يؤدين رقصة
(مجموعة خاصة).



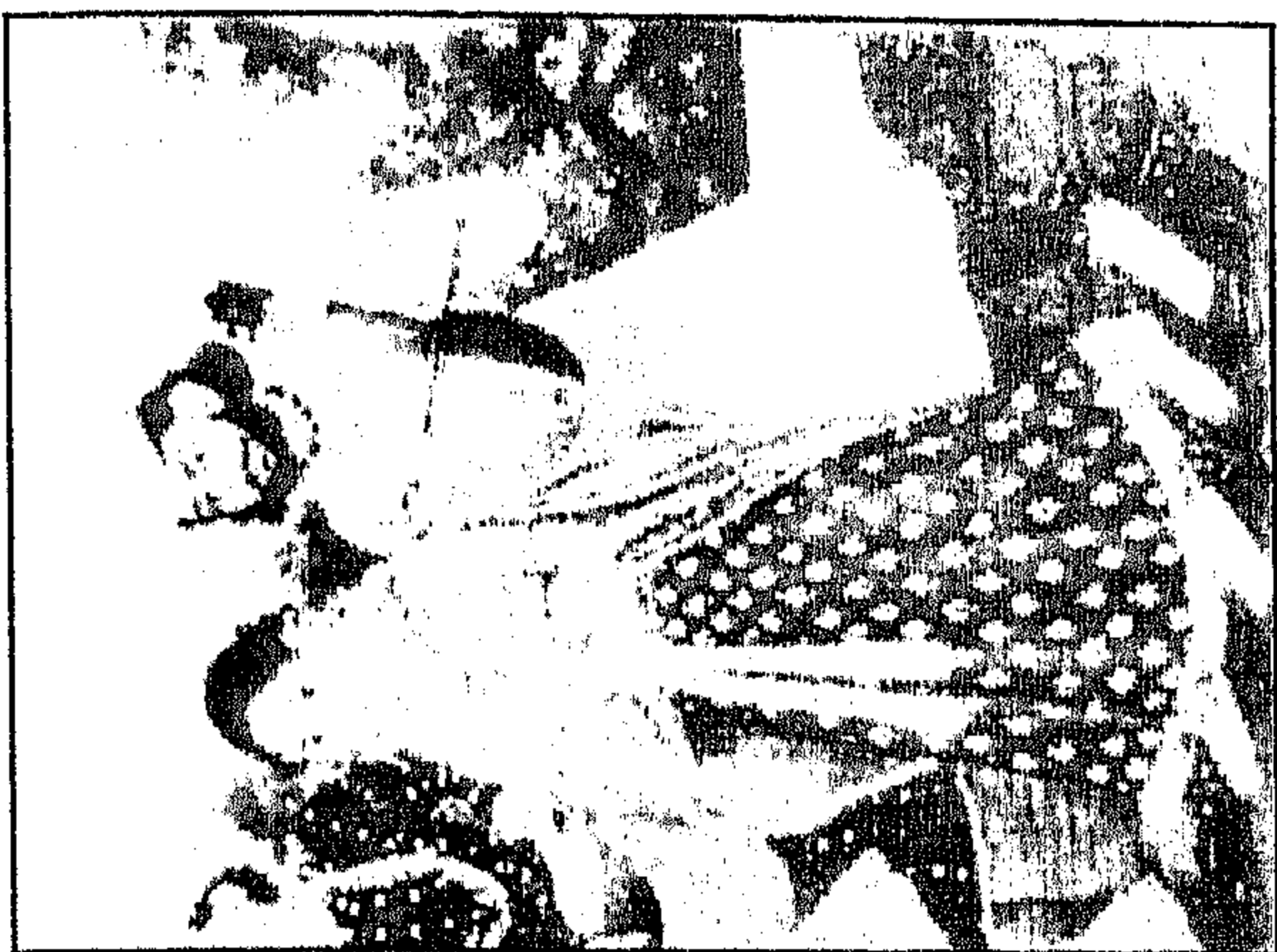
لوحة (١٢١)
قارب الحب .
(المتحف الوطني 63.793).



لوحة (١٢٣)
 حفل موسيقى راقص (مجموعة خاصة)
 التفصيل أ، ب، تنشر لأول مرة.



لوحة (١٢٢)
 حفل موسيقى راقص
 (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان).



لوحة (١٢٣/أ)



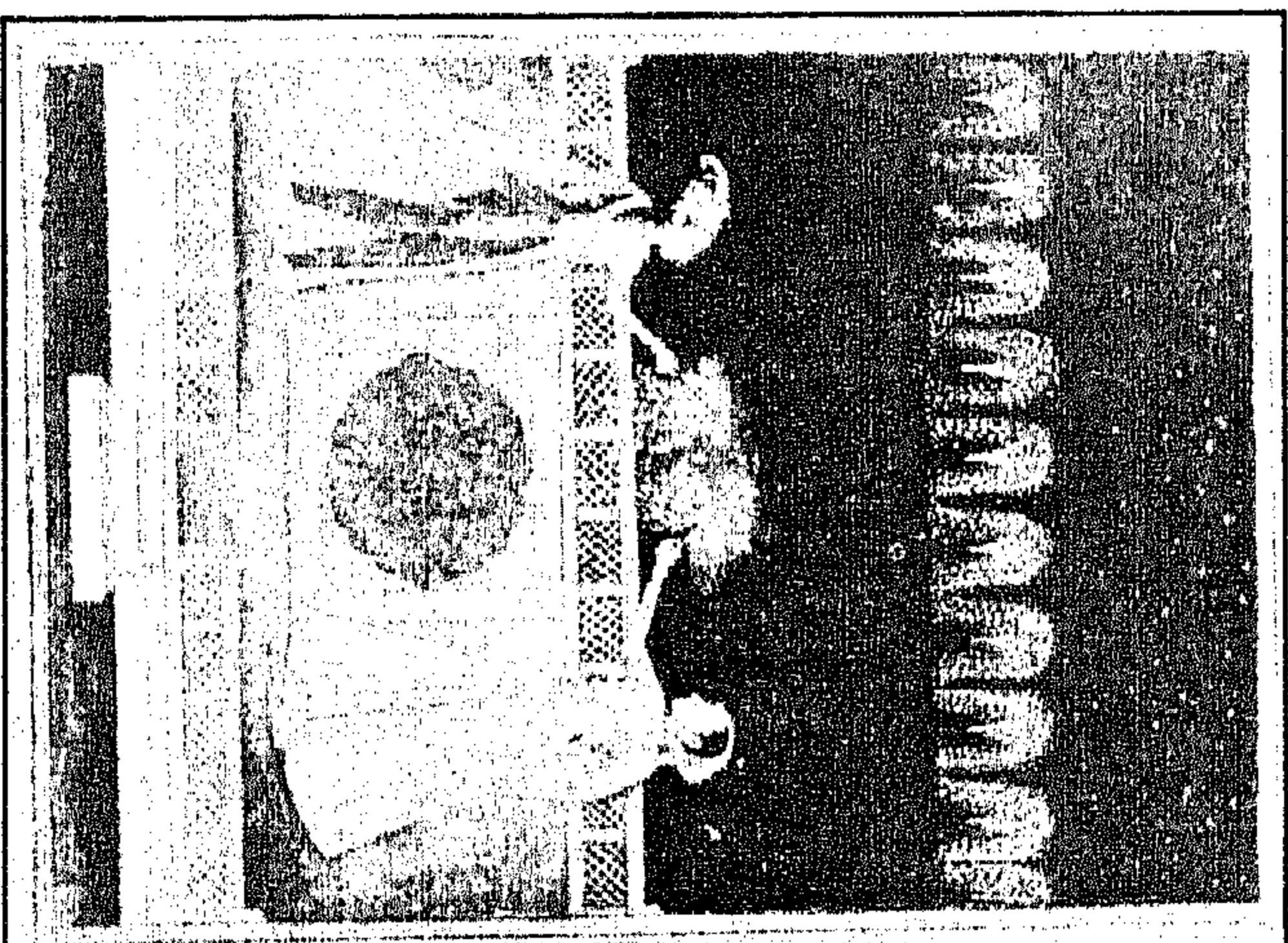
لوحة (١٢٣/ب)



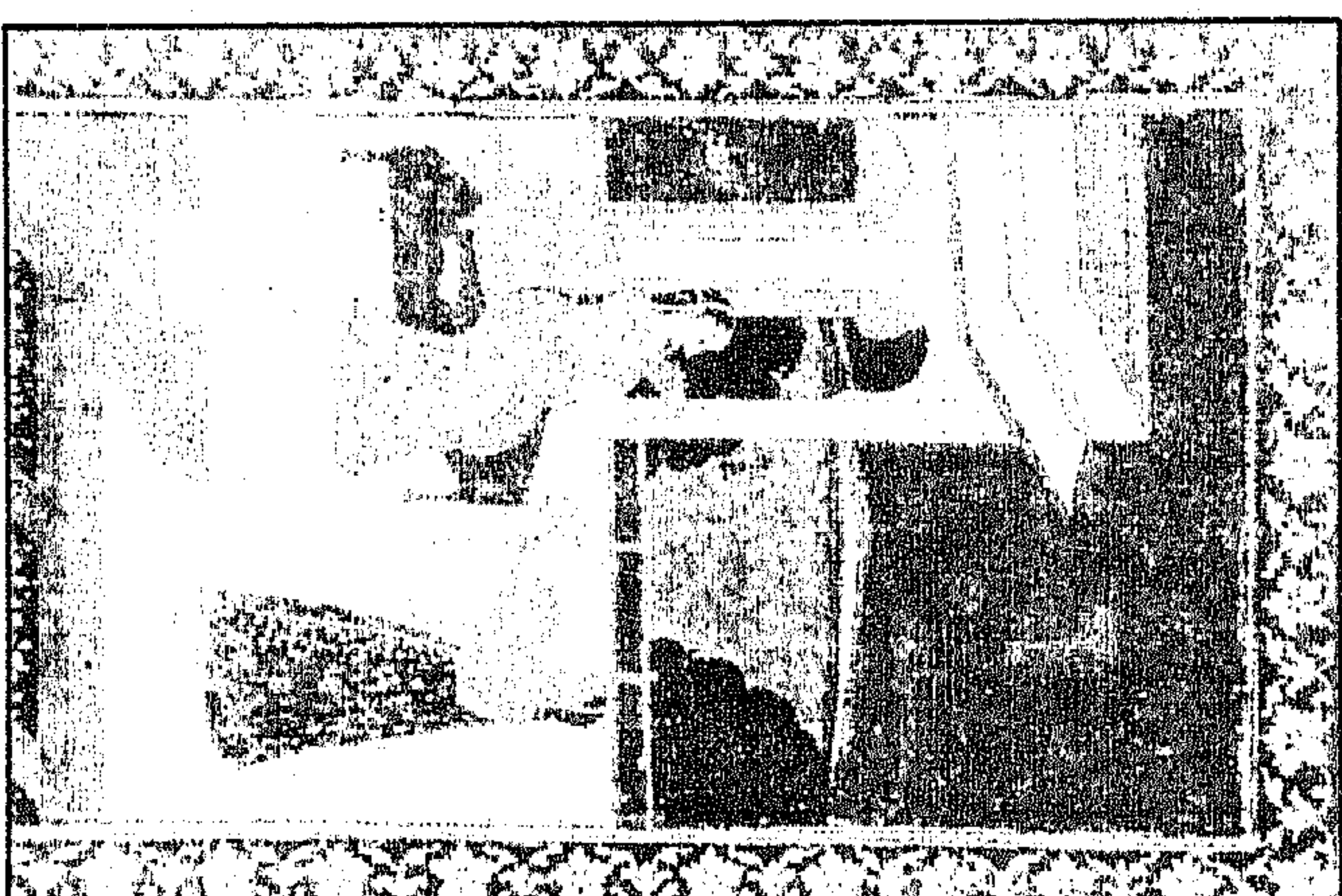
لوحة (١٢٤)
 حفل موسيقى راقص
 (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .



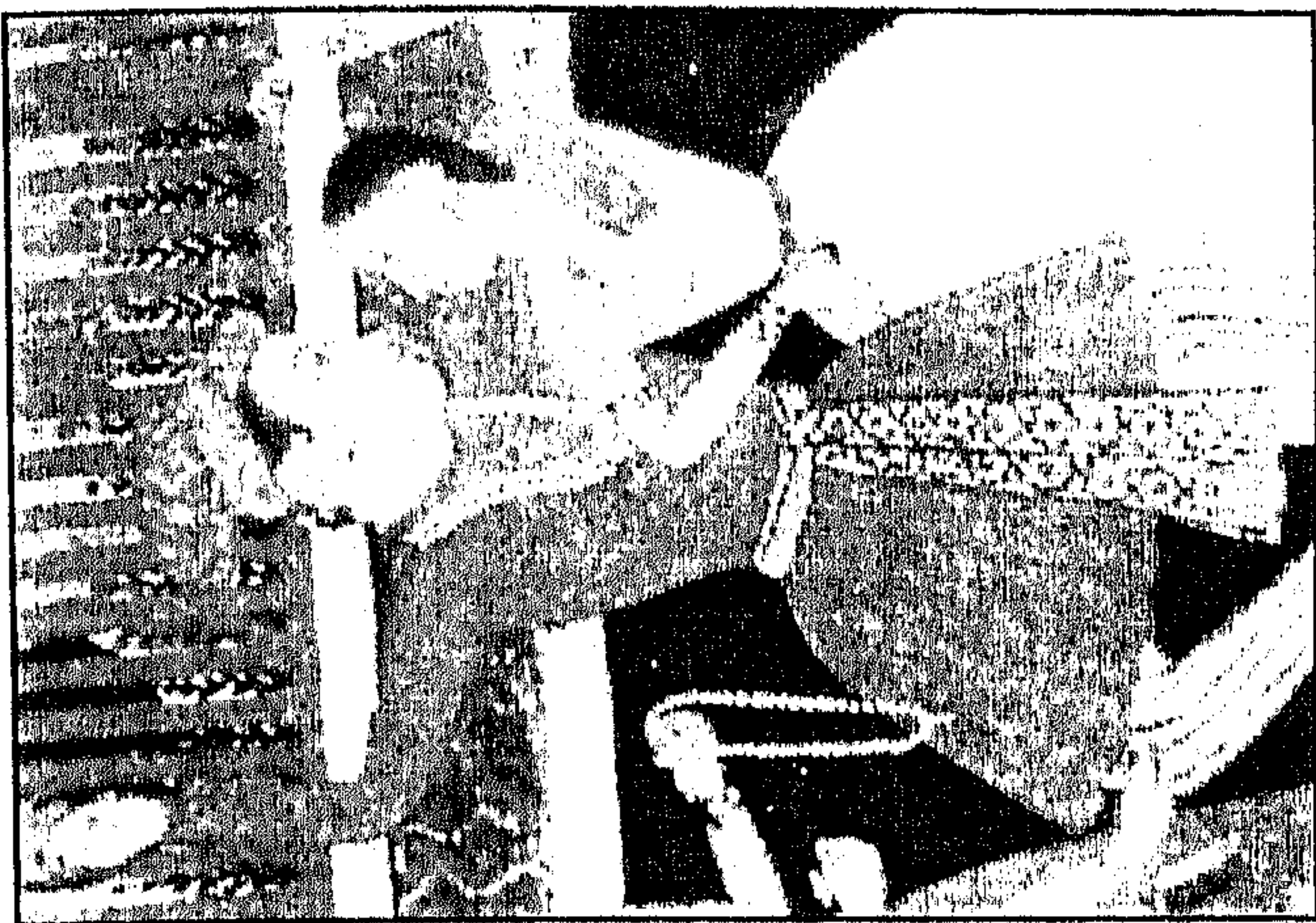
لوحة (١٢٧)
أمير ومحبوبته يرقصان (المتحف الوطني)
التفاصيل أُنشر لأول مرة .



لوحة (١٢٦)
سيدتان تلعبان بالألعاب النارية
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



لوحة (١٢٥)
سيدتان تشمان الورد
(مجموعة خاصة بهارات خان بهواني)

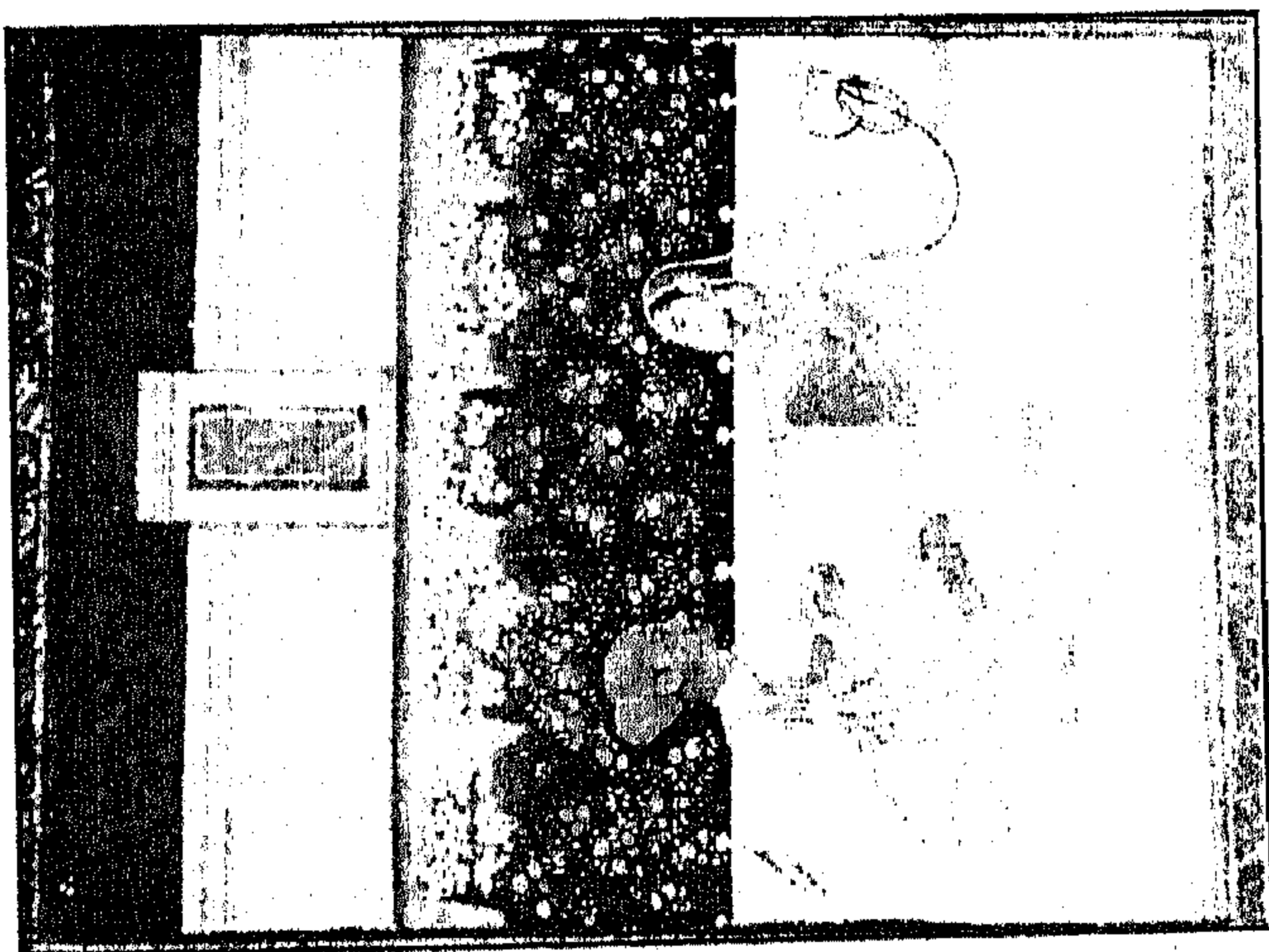


لوحة (١٢٧ / أ)



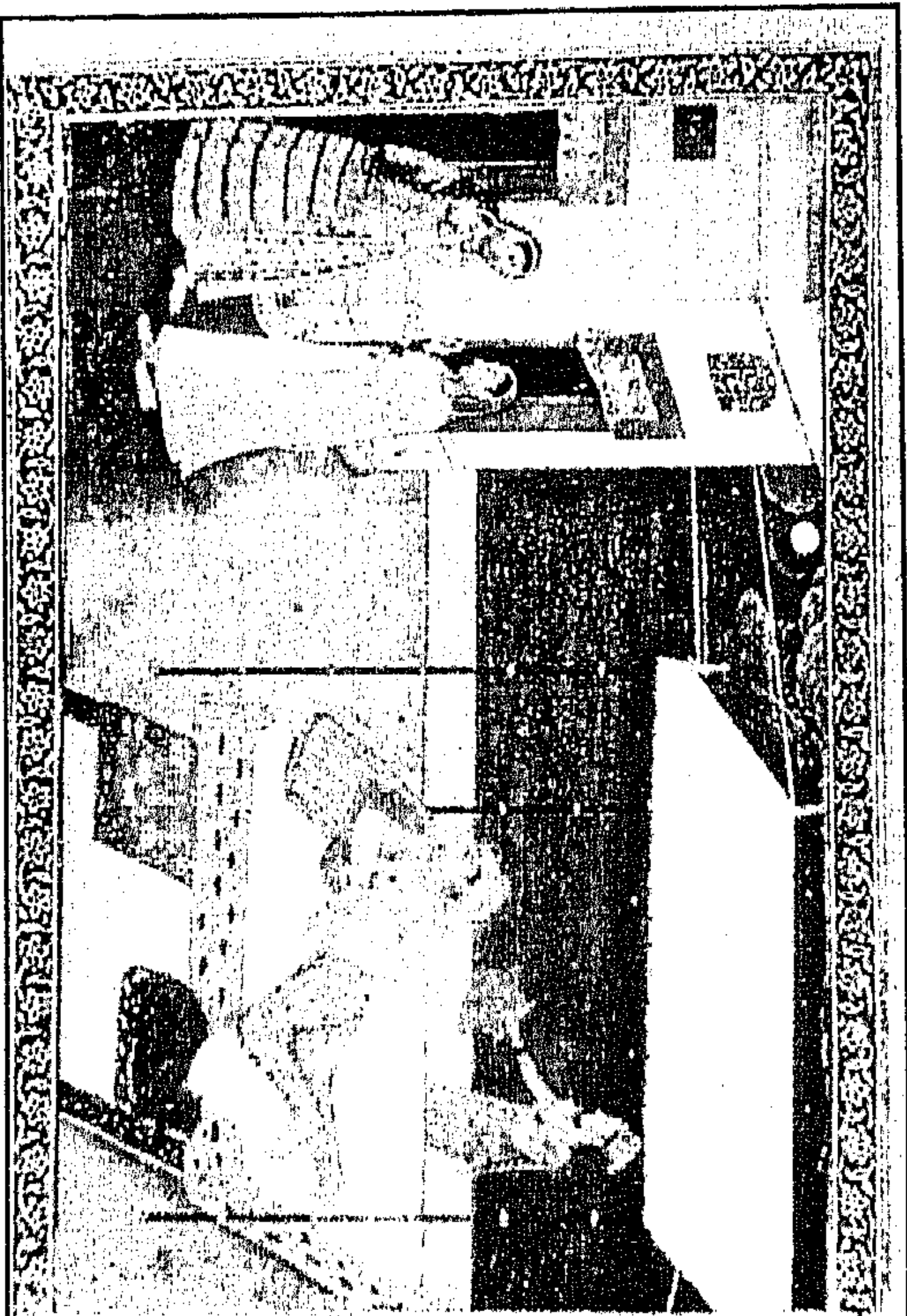
لوحة (١٢٨)

رضا وكرشنا يتبادلان الحب
(مجموعة خاصة).

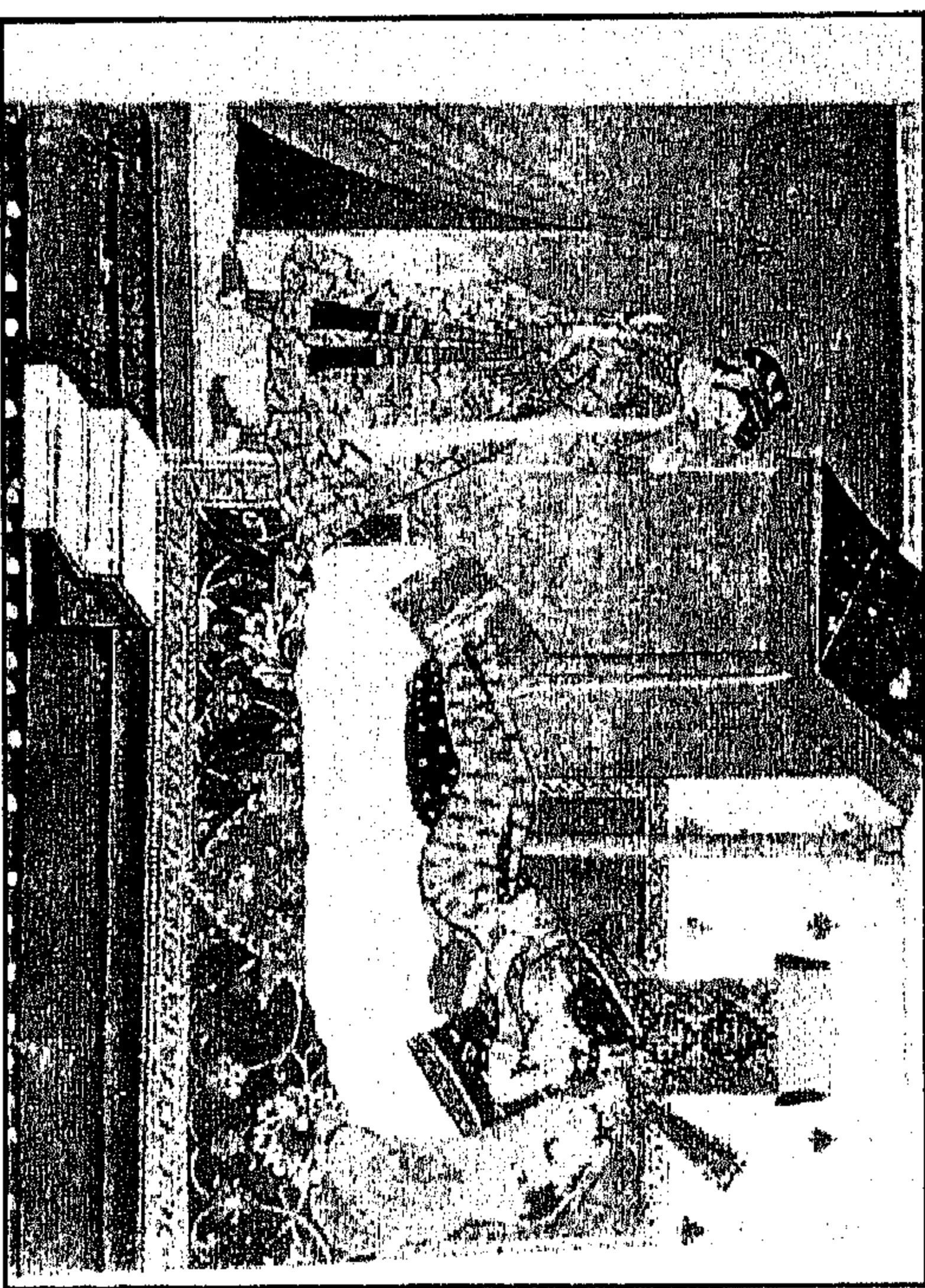


لوحة (١٢٩)

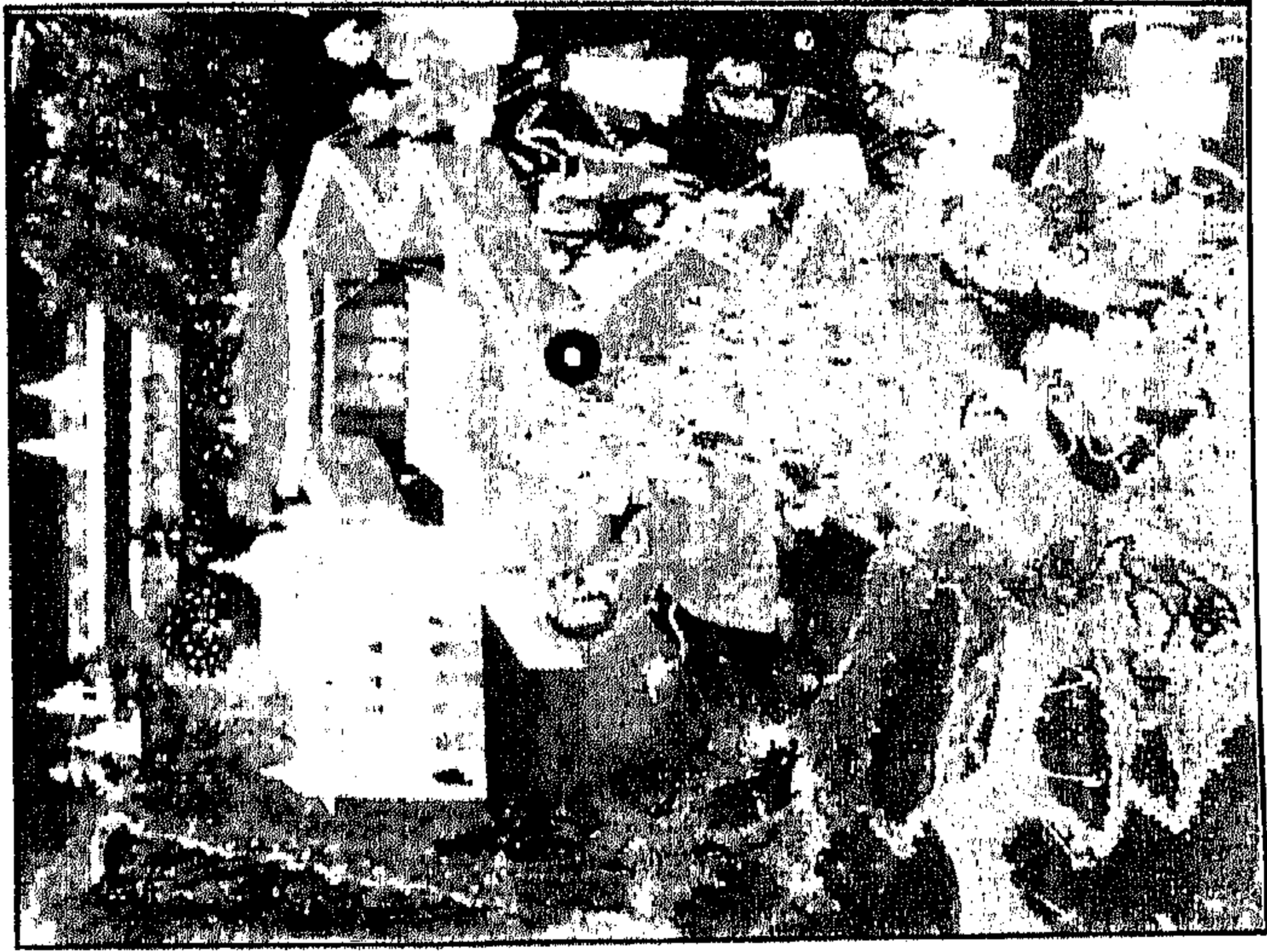
حبيبان يجلسان في تراس
(مجموعة خاصة بهارات كالابھواني).



لوحة (١٣١)
سيدات يو صلن سيدة لحبيها المستلقي على السرير
(المتحف الوطني)



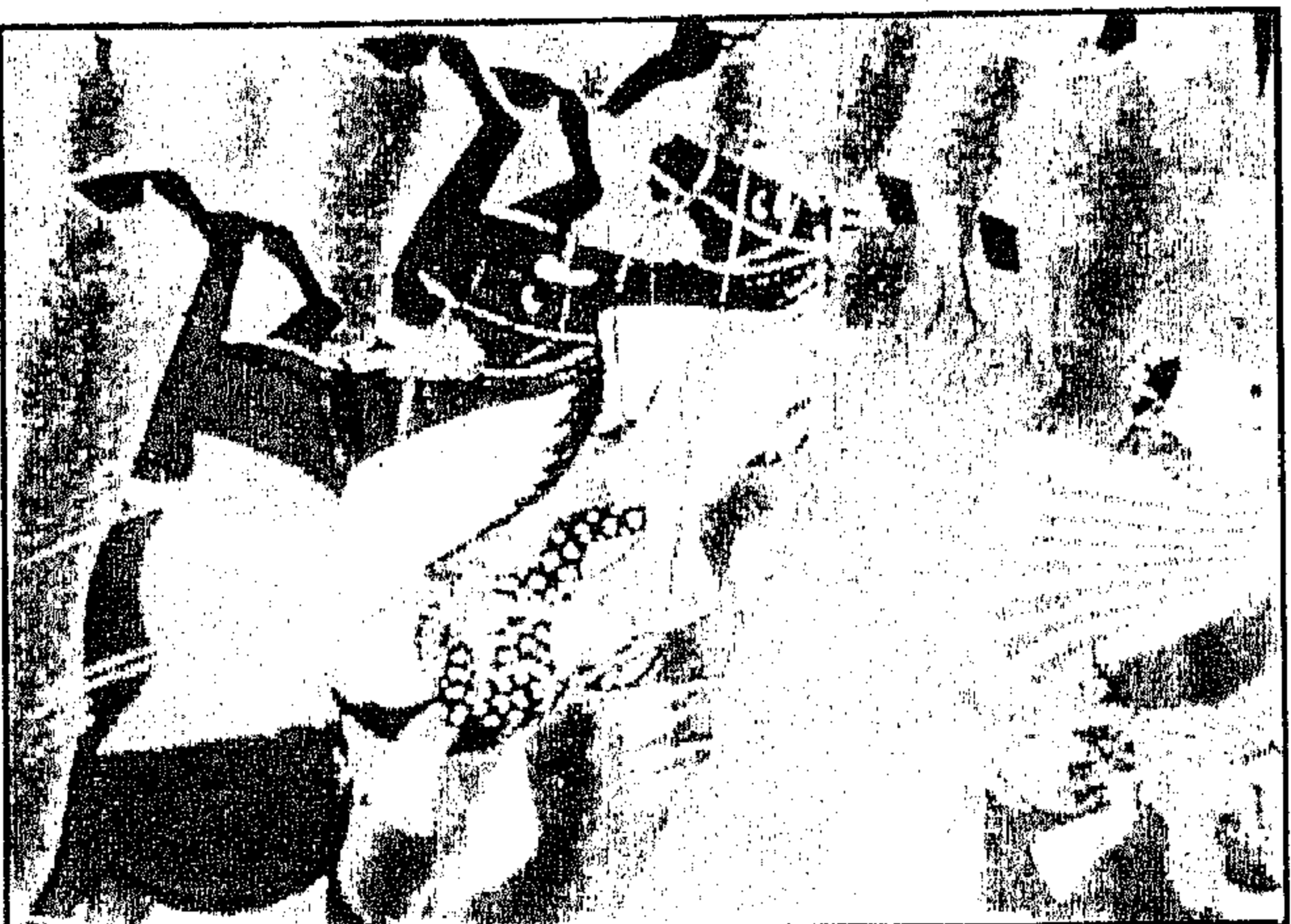
لوحة (١٣٠)
سيدة مستلقية على سرير بجوارها خادمتها وأمامها حبيها
(مجموعة خاصة).



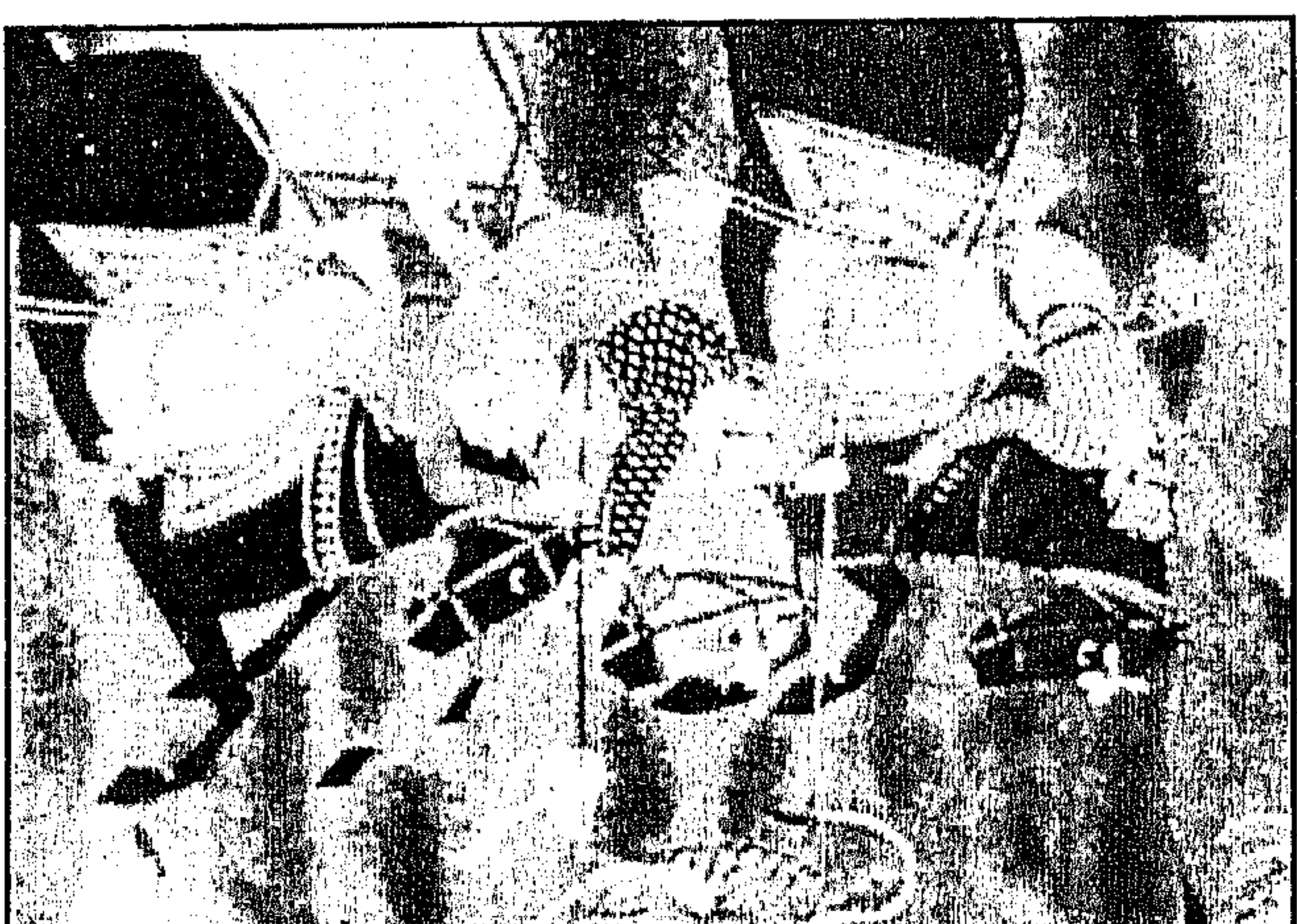
لوحة (١٣٣)
منظر صيد داخل خيمة . (المتحف الوطني) .



لوحة (١٣٢)
منظر صيد نسائي (مجموعة خاصة) .



لوحة (١٣٤) / ب)



لوحة (١٣٤) / أ)

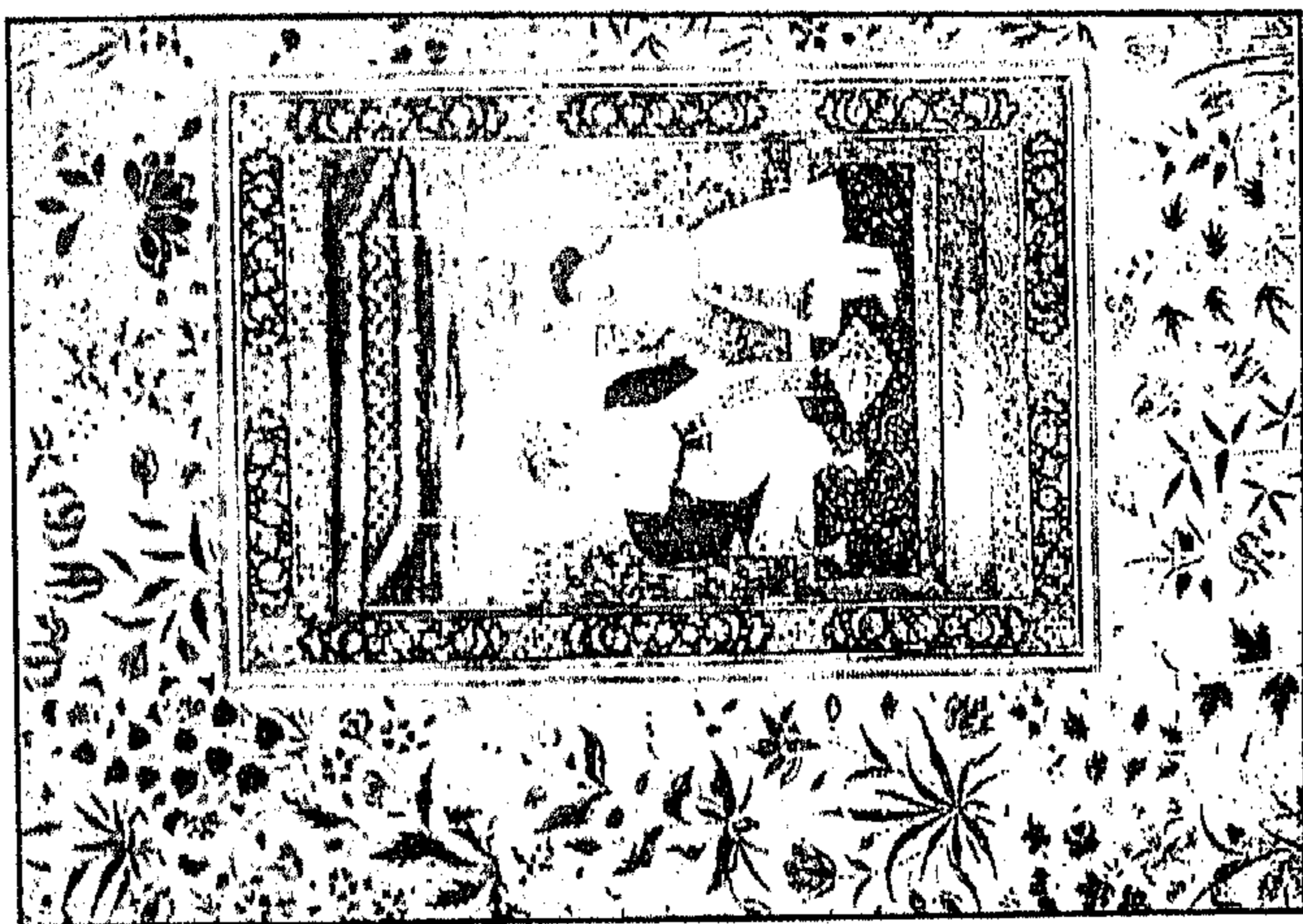


لوحة (١٣٤)

منظر صيد ثور . (مجموعة خاصة)
التفاصيل أ، ب تنشر لأول مرة .



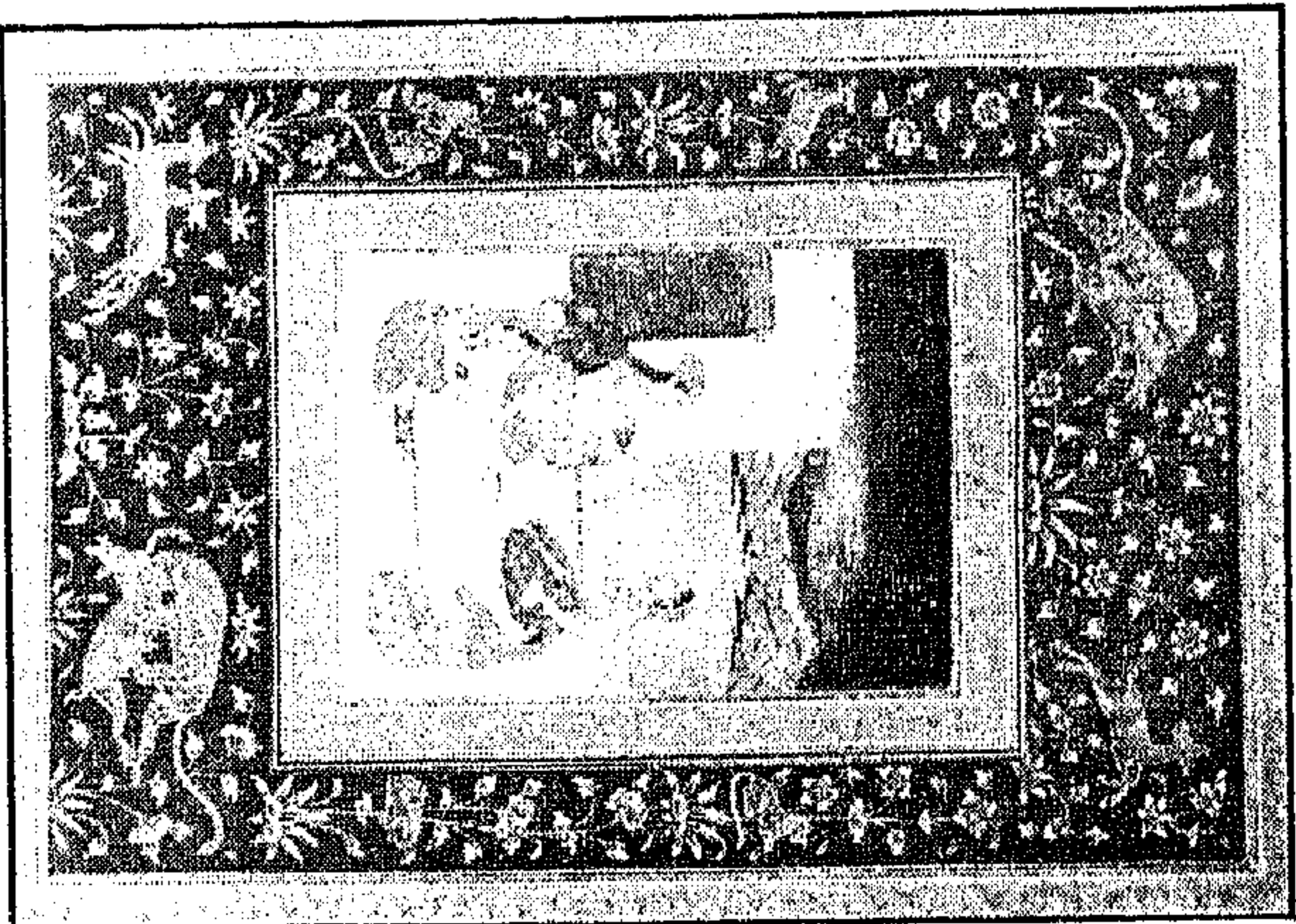
لوحة (١٣٥)
منظر صيد غزلان
(مجموعة خاصة).



لوحة (١٣٦)
إطار نباتي
(متحف متروبوليتان للفن نيويورك).



لوحة (١٣٧)
إطار صور آدمية وحيوانية وخرافية
(معروض آرثر إم ساكلر، متحف سامبسون واشنطن).



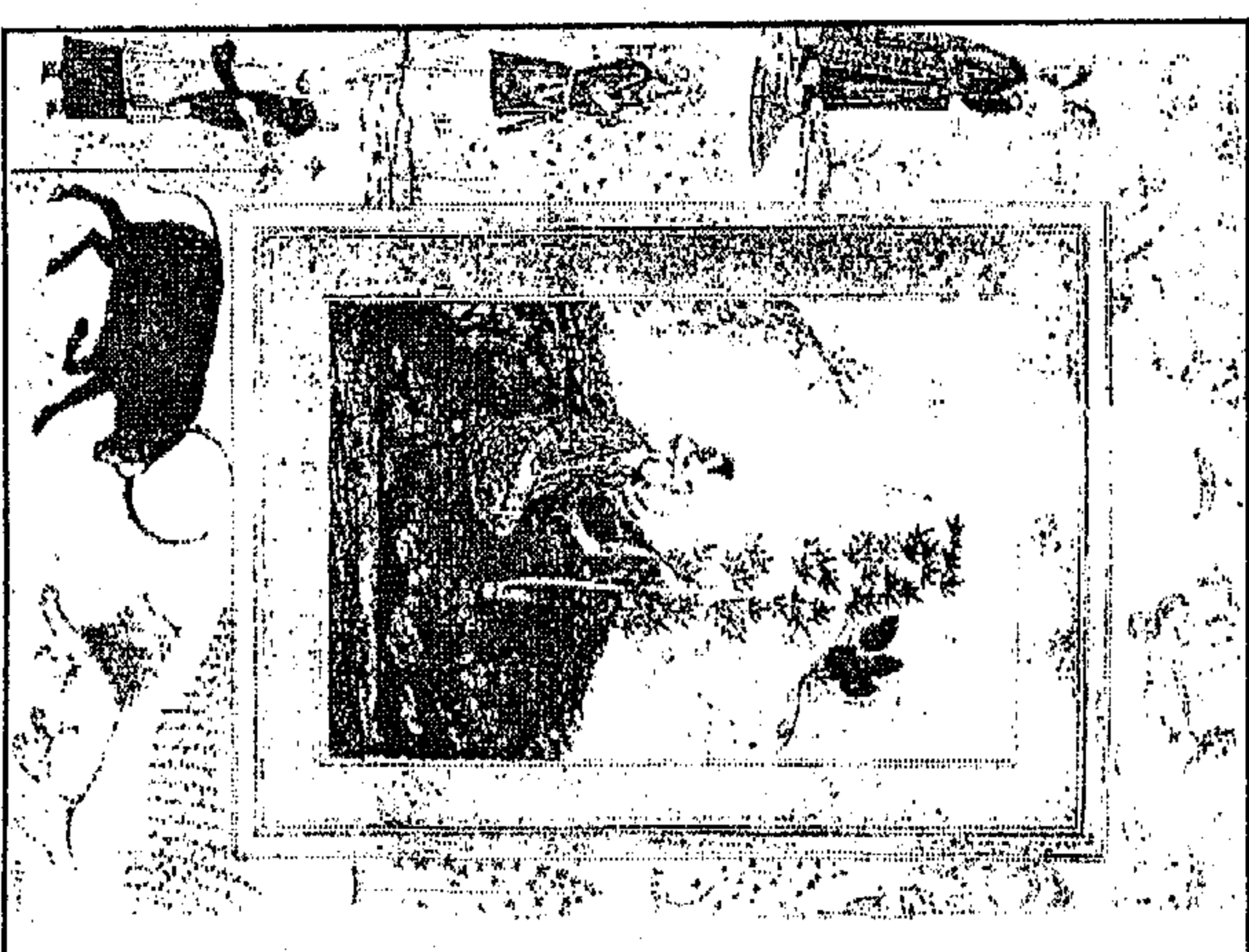
لوحة (١٤٠)

إطار يشتمل على بيئة صحراوية تجمع بين صور آدمية وحيوانية (متحف اللوالة برلين) (مكتبة شستريتي ، لندن)



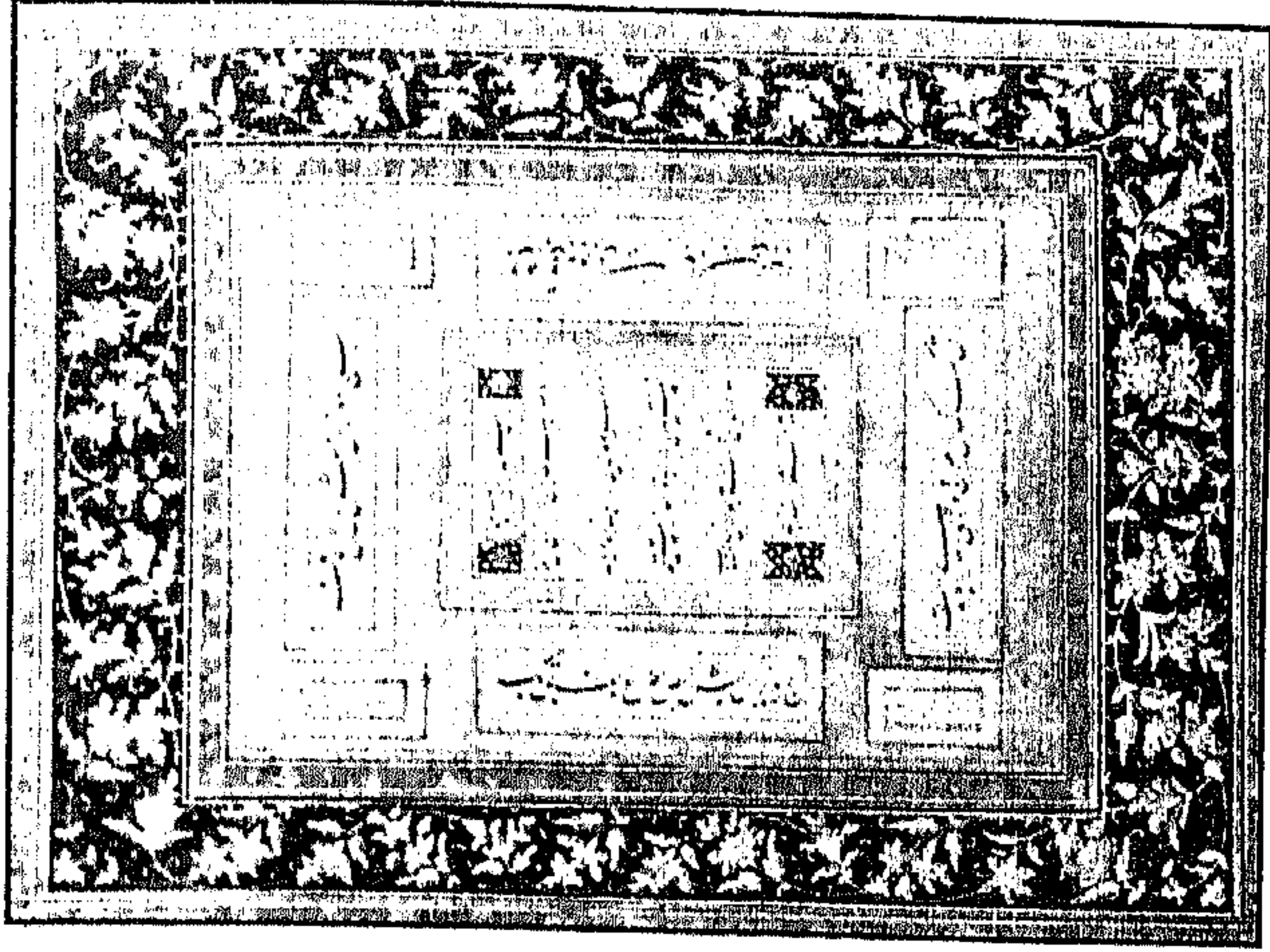
لوحة (١٣٩)

إطار صور آدمية في مناظر مختلفة وخدم (متحف الفنون اللدقيقة ، بوسطن) .

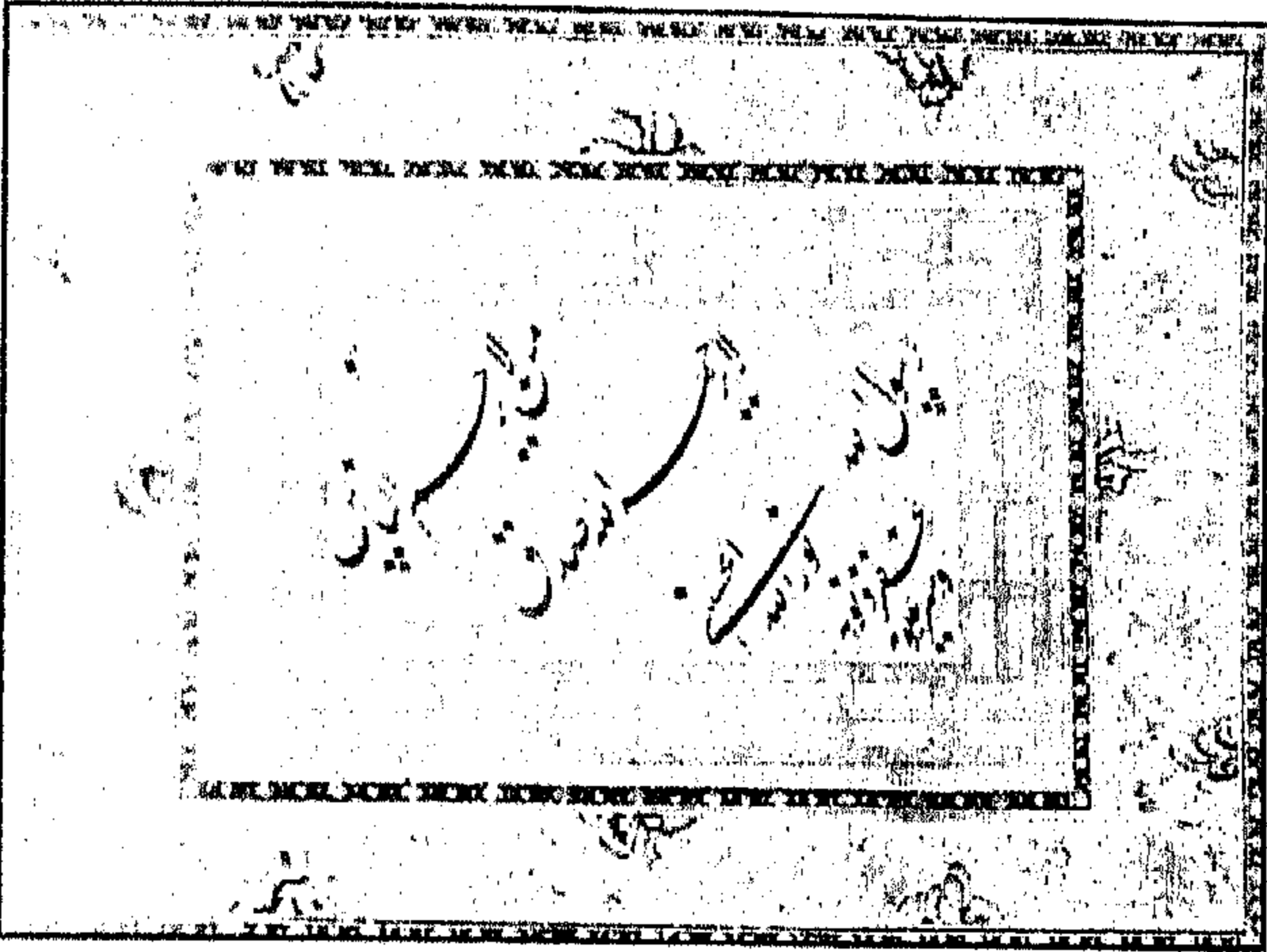


لوحة (١٣٨)

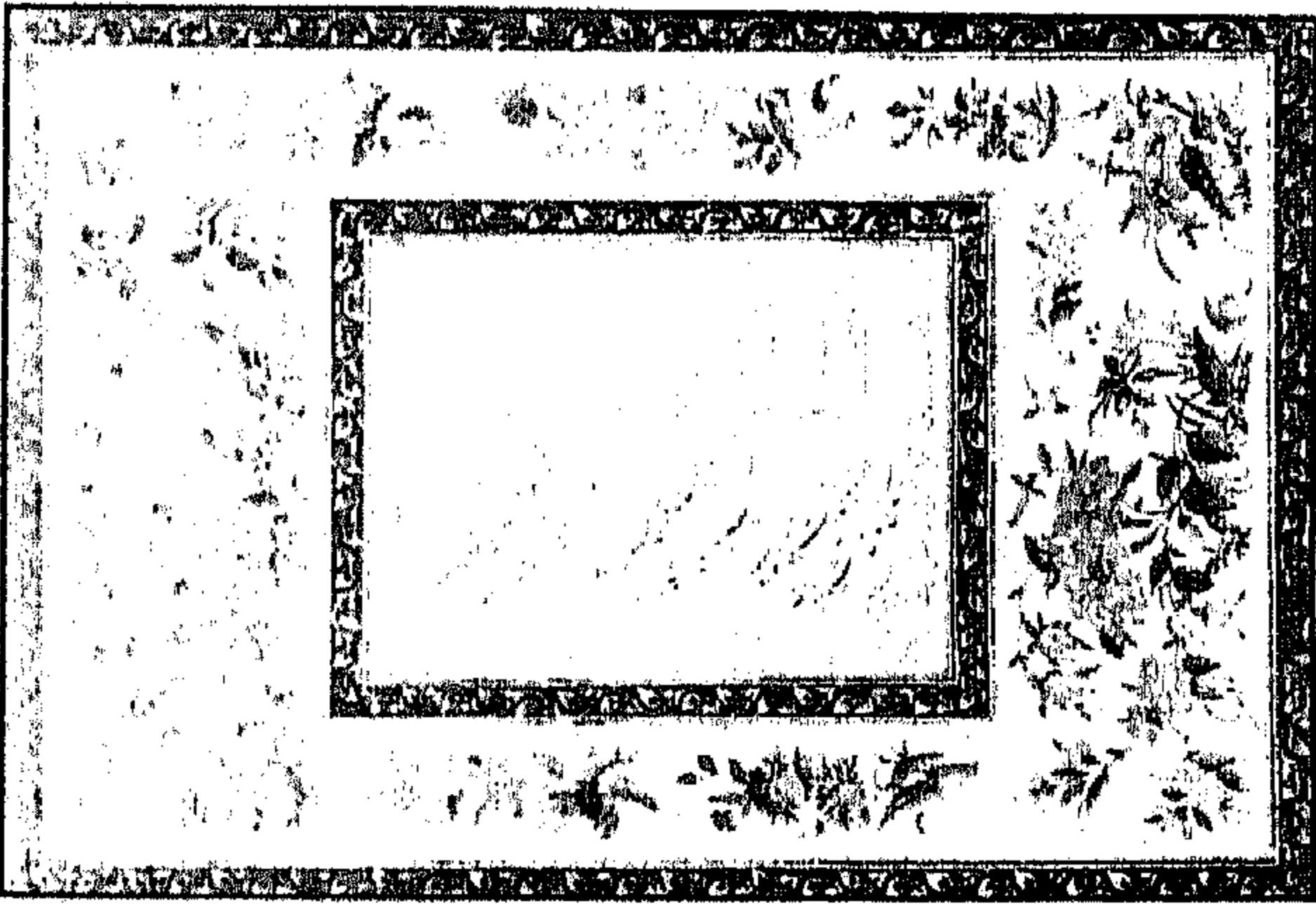
إطار صور آدمية وحيوانية وخرافية (متحف جيمت باريس)



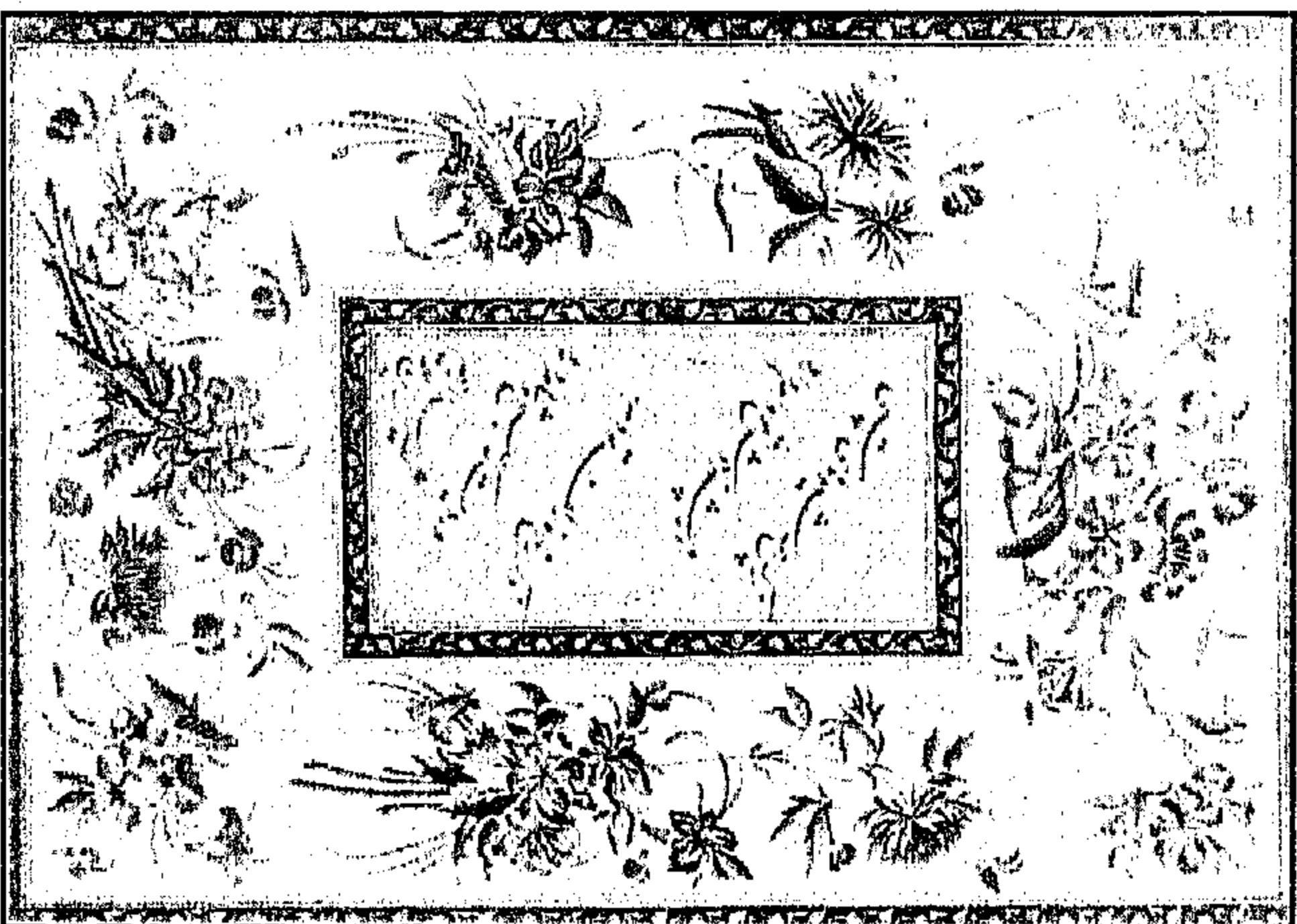
لوحة (١٤١)
كتابات
(متحف الدولة ببرلين).



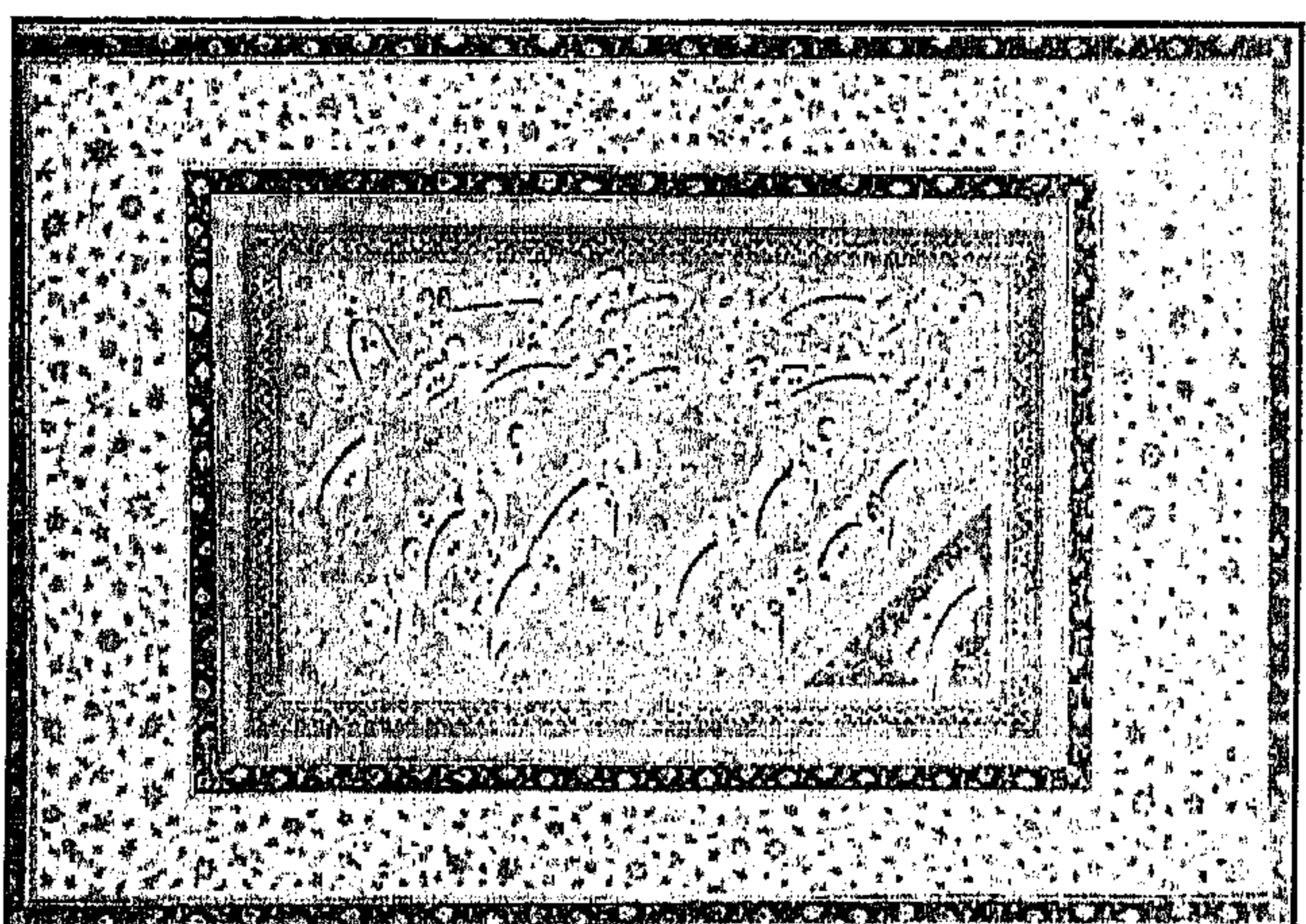
لوحة (١٤٢)
كتابات حولها إطار نباتي
(متحف الدولة ببرلين).



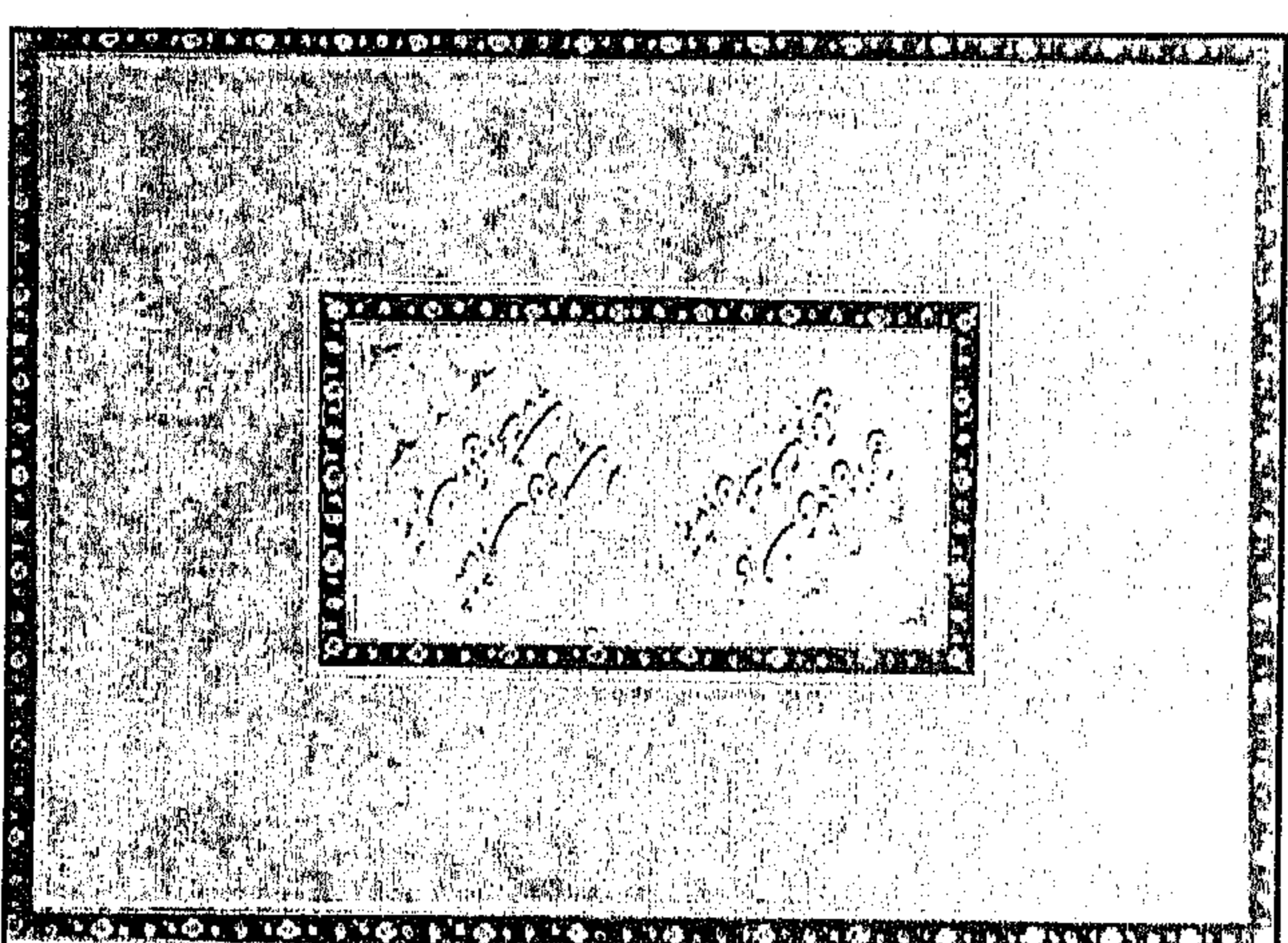
لوحة (١٤٣)
كتابات حولها إطار نباتي
(متحف الدولة ببرلين).



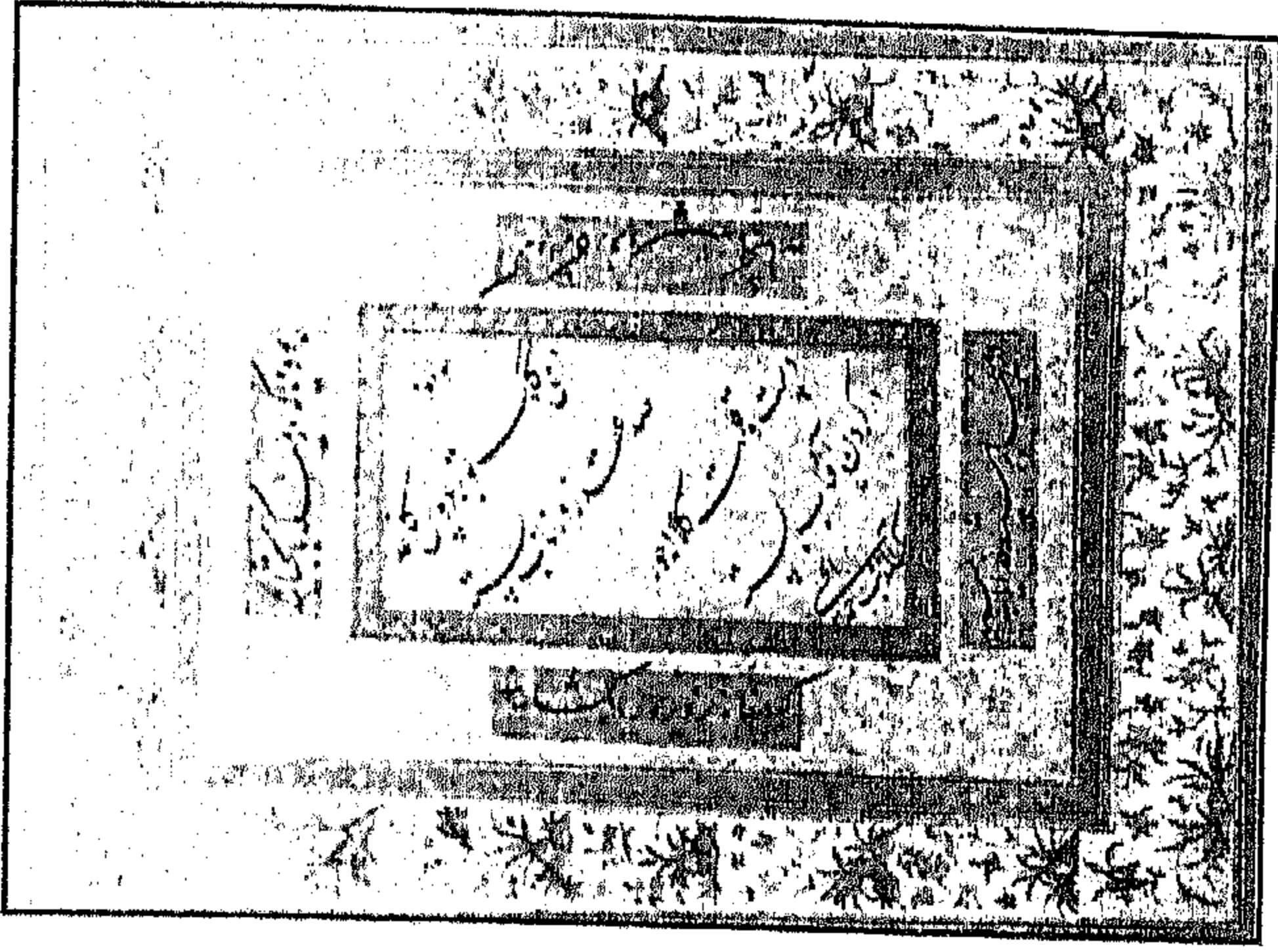
لوحة (١٤٦)
 كتابات حولها إطار نباتي
 (متحف الدولة ببرلين).



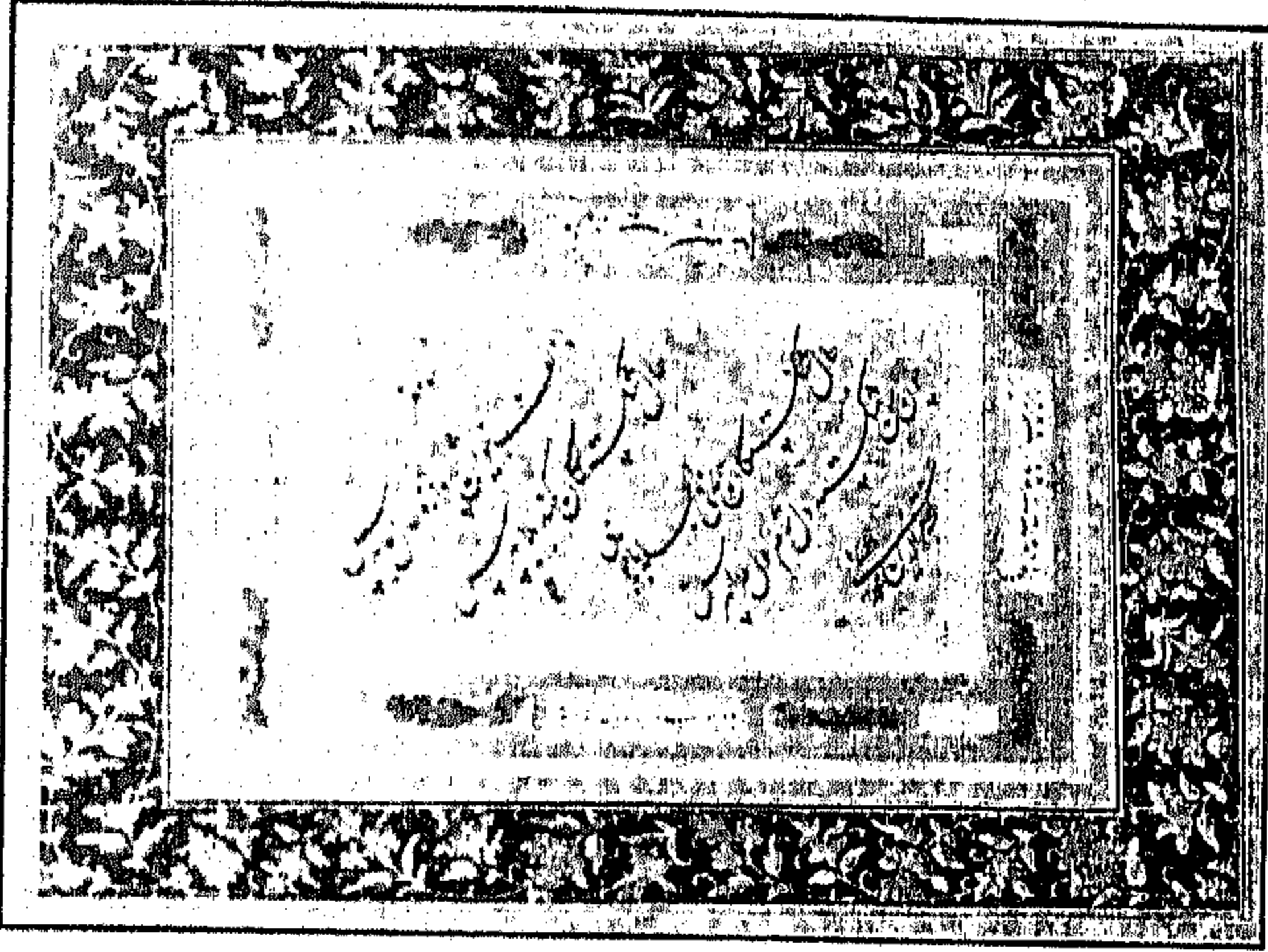
لوحة (١٤٥)
 كتابات على إطار نباتي
 (متحف الدولة ببرلين).



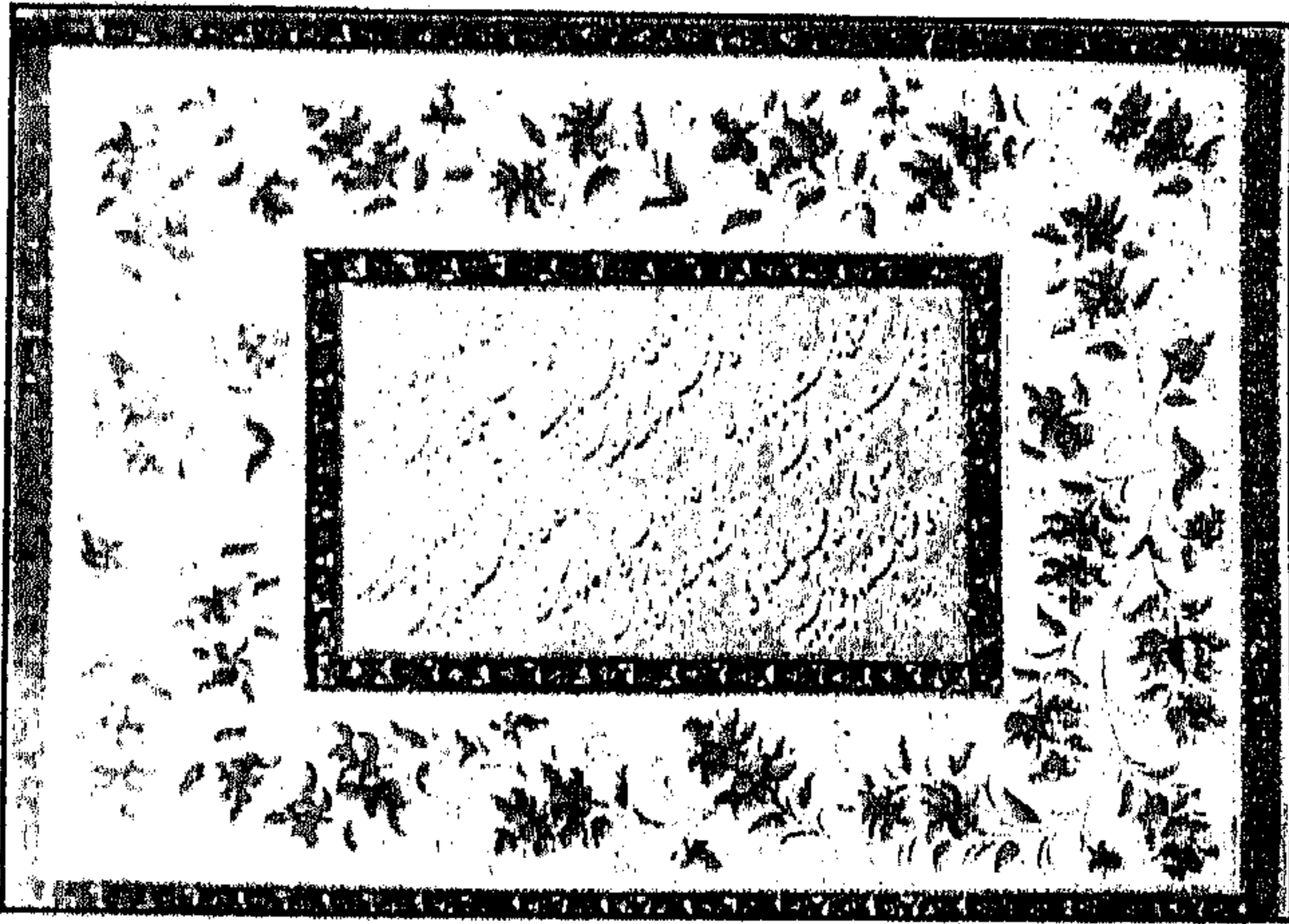
لوحة (١٤٤)
 كتابات حولها إطار نباتي وطبور
 (متحف الدولة ببرلين)



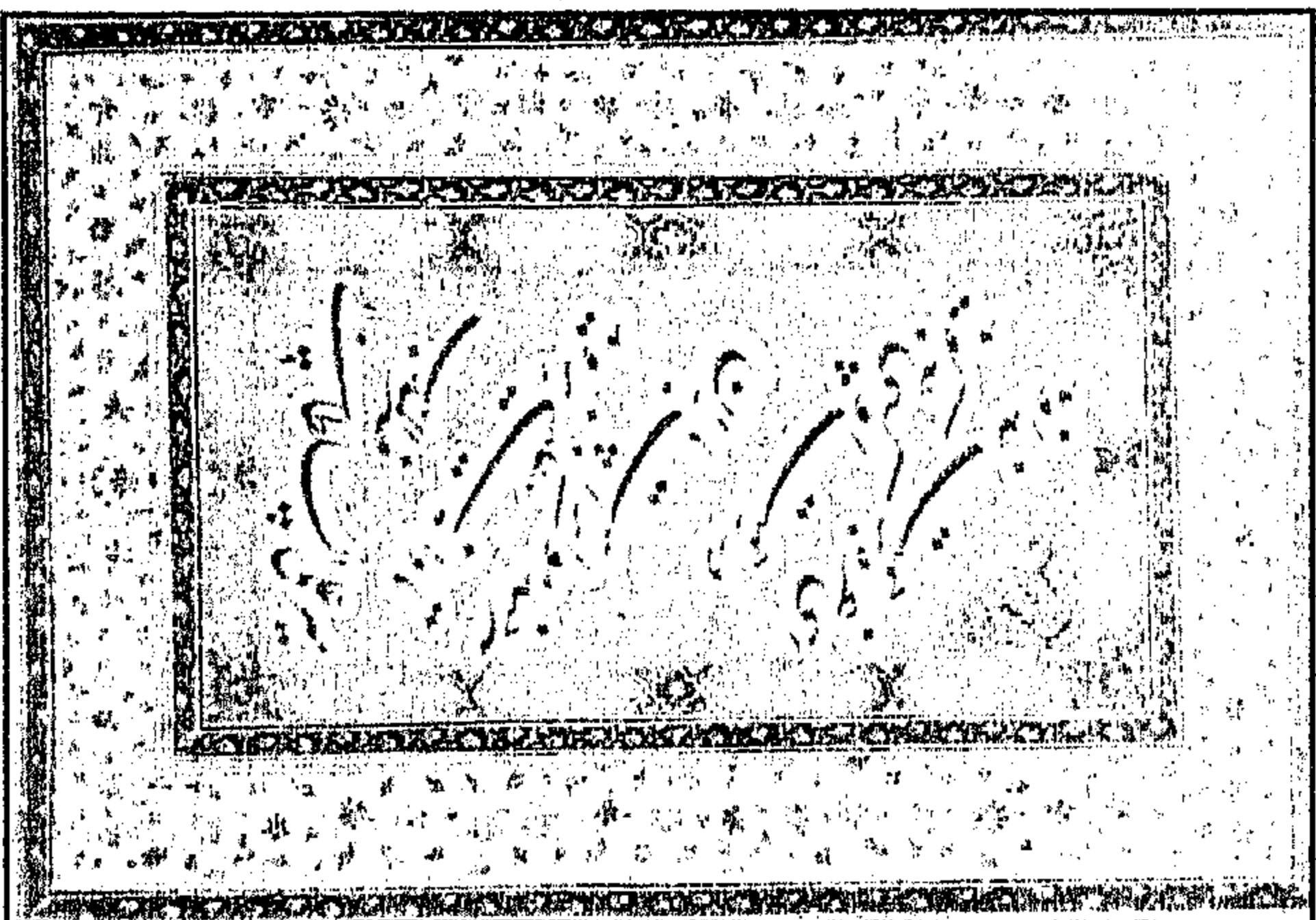
لوحة (١٤٧)
كتابات حولها إطار نباتي
(متحف الدولة ببرلين).



لوحة (١٤٨)
كتابات حولها إطار نباتي
(متحف الدولة ببرلين).

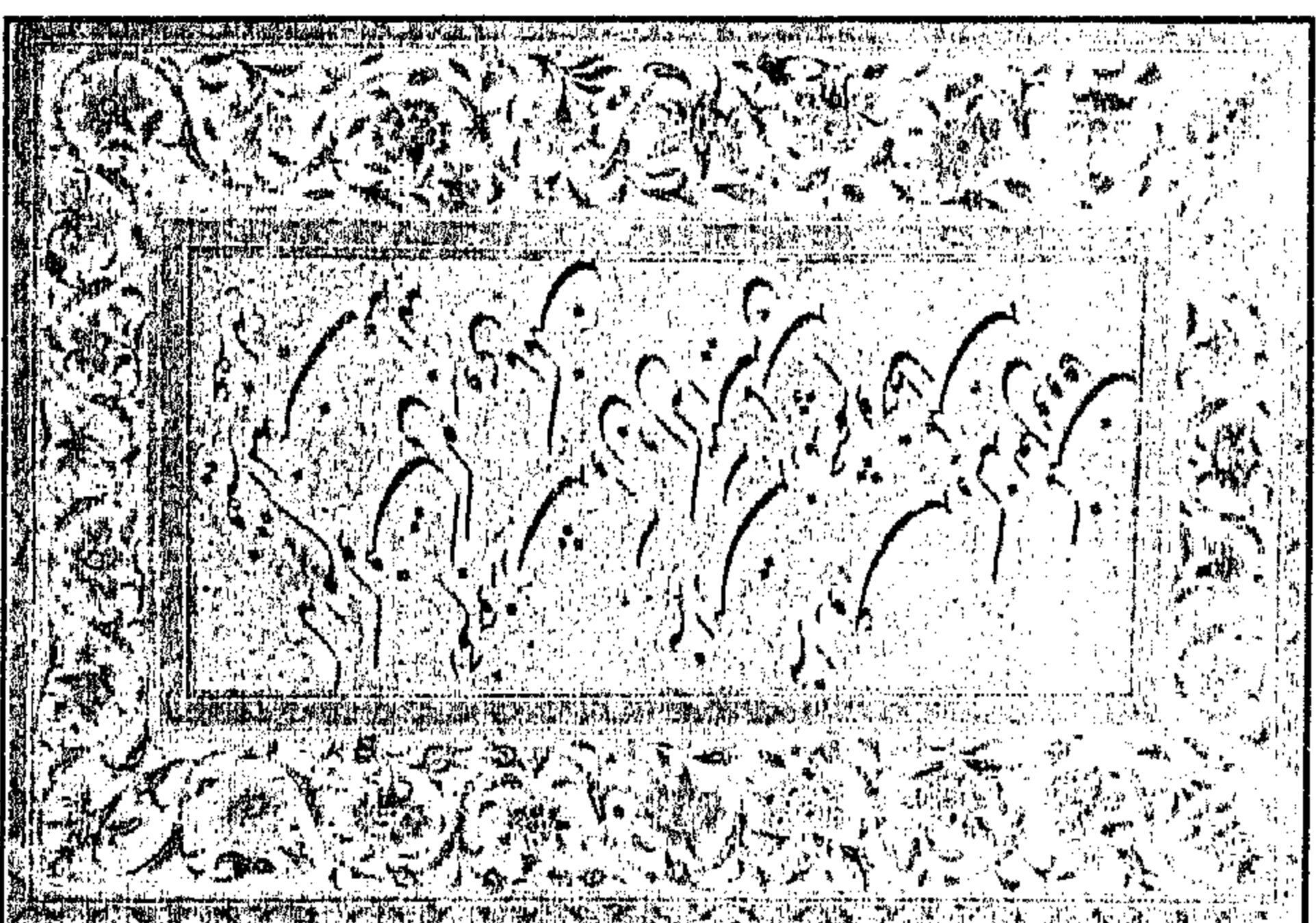


لوحة (١٤٩)
كتابات داخل خراطيش مزخرفة الحواف
(متحف الدولة ببرلين).



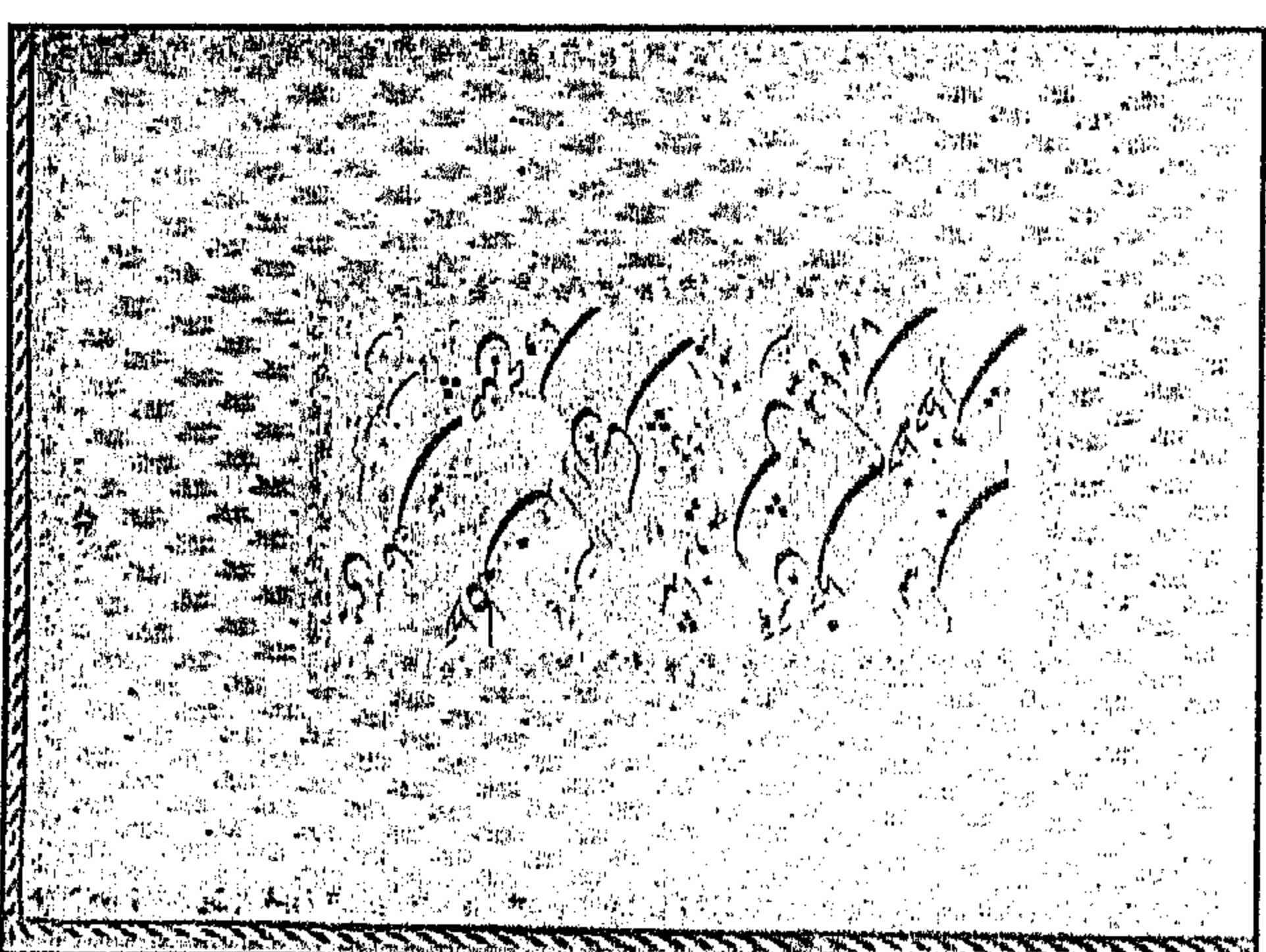
لوحة (١٥٢)

كتابات داخل خراطيش فستونية الحواف
(متحف الدولة ببرلين).



لوحة (١٥١)

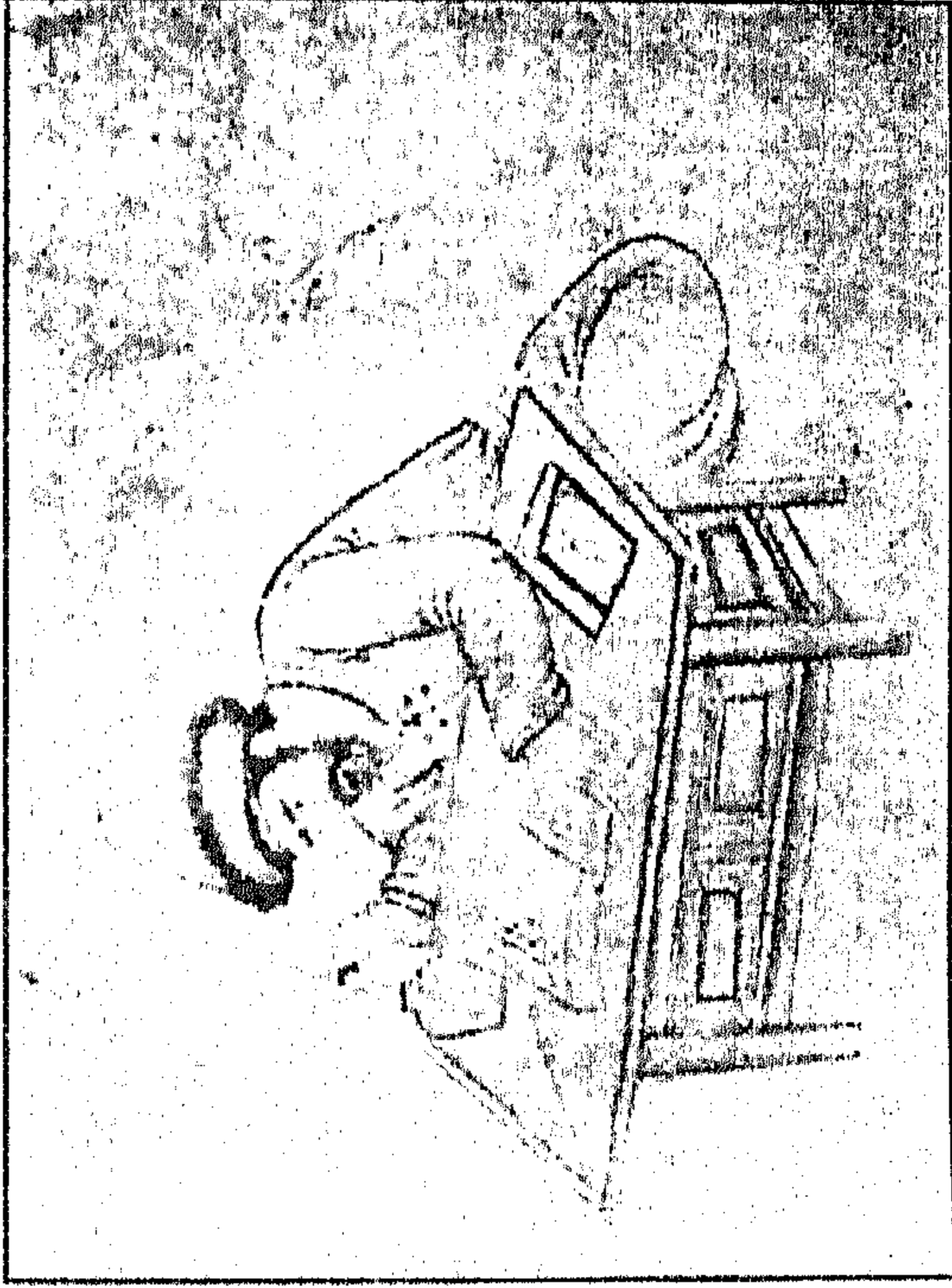
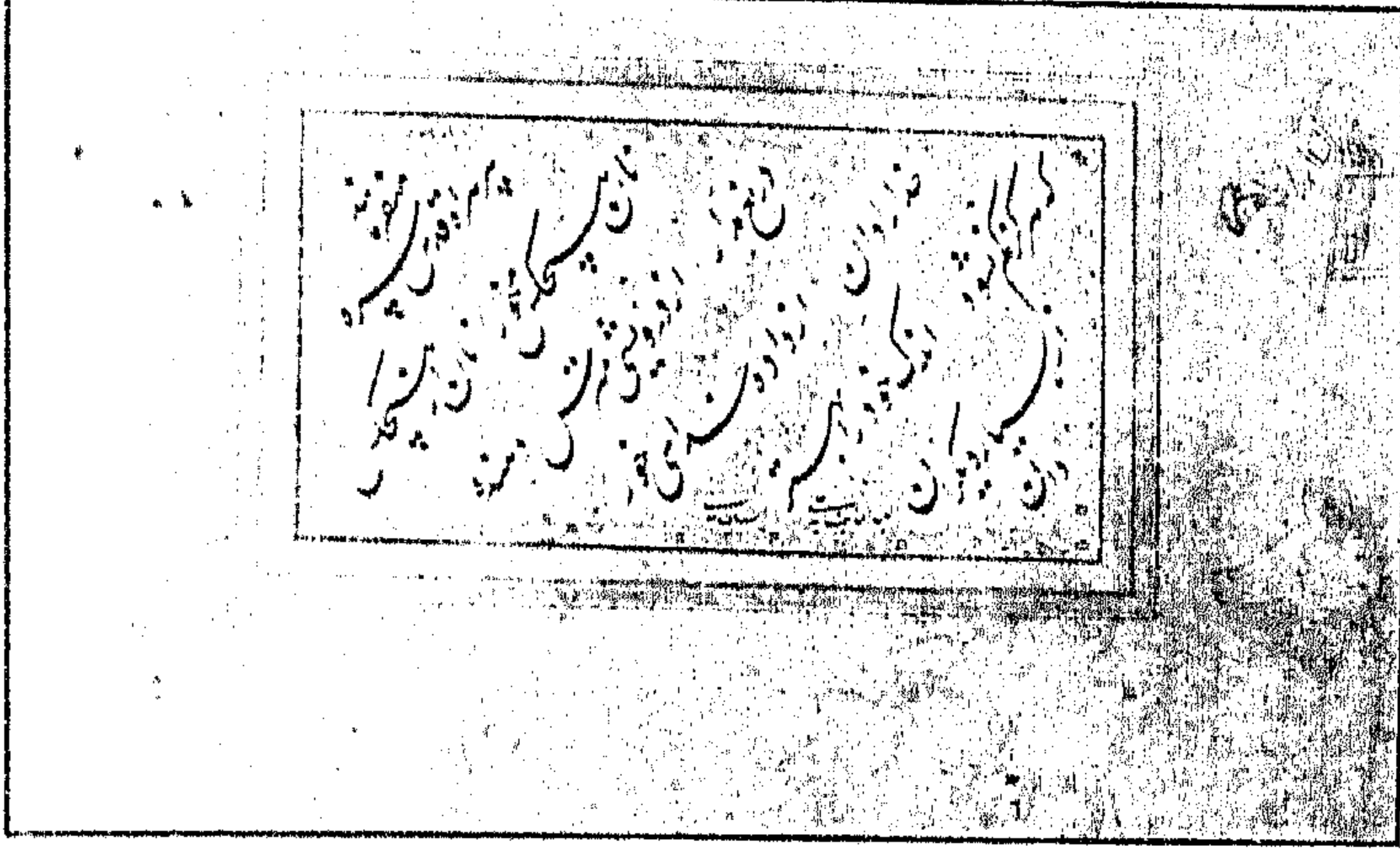
كتابات داخل خراطيش فستونية الحواف
(متحف الدولة ببرلين).



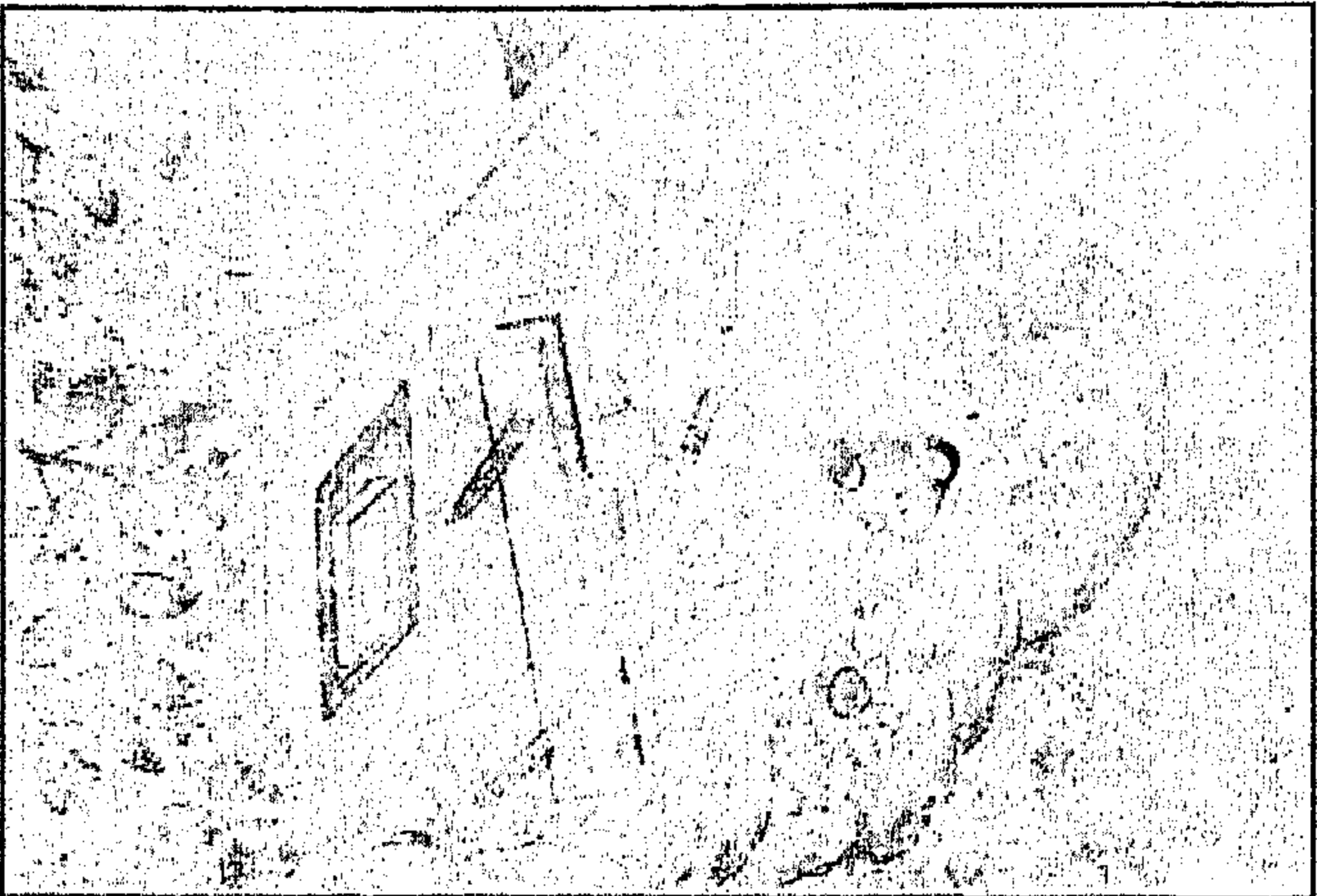
لوحة (١٥٠)

كتابات على أرضية نباتية وحيوانية
(متحف الدولة ببرلين).

لوحة (١٥٣)
نص كتابي داخل إطار
وعلى الإطار الخارجي
تصاوير لفنانين
ومجلدين أثناء العمل
(معرض الفن الحر،
واشنطن) (تنشر لأول
مرة التفاصيل أ، ب، ج،
د، هـ و)



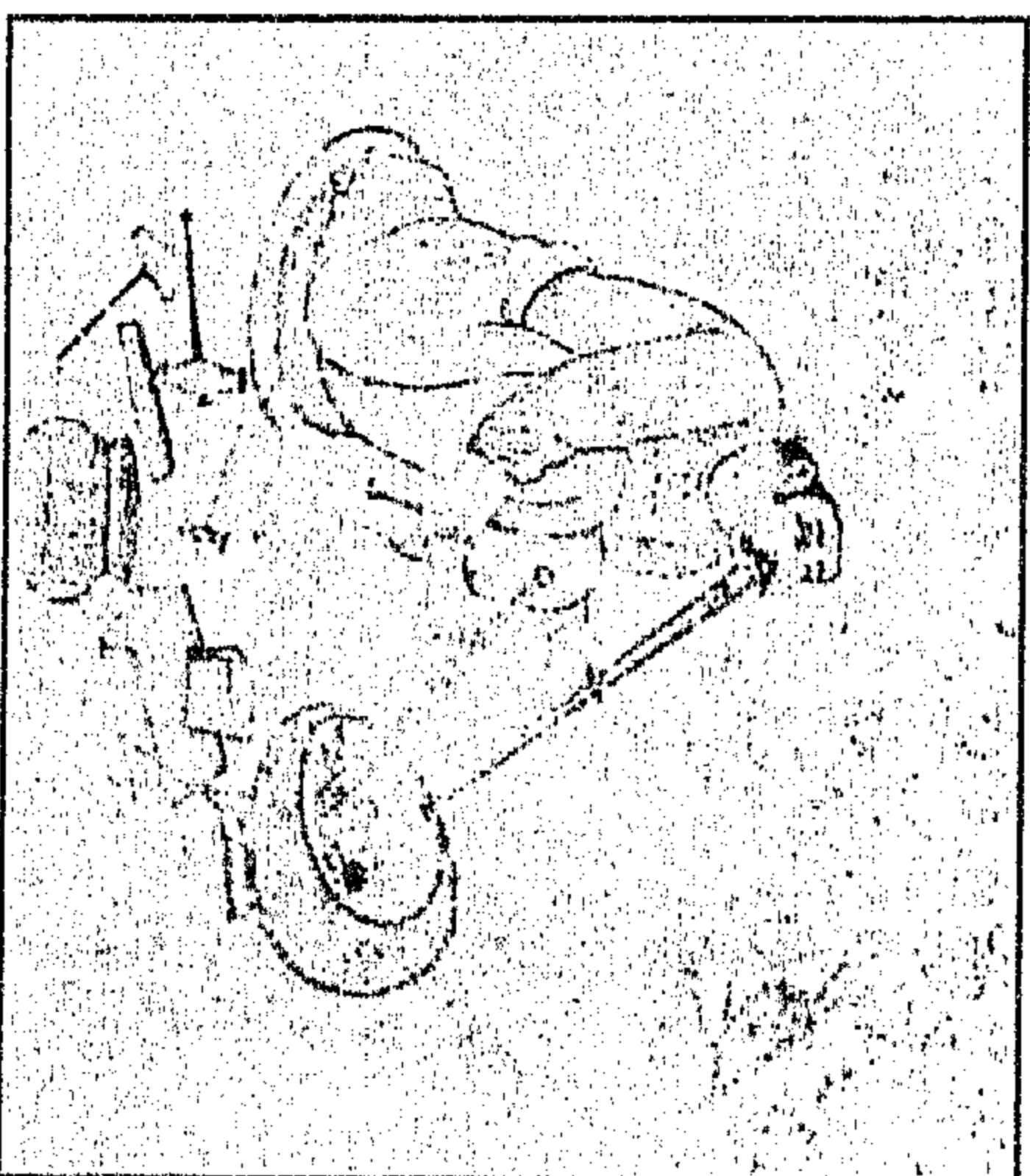
لوحة (١٥٣) (أ)



لوحة (١٥٣/٥)

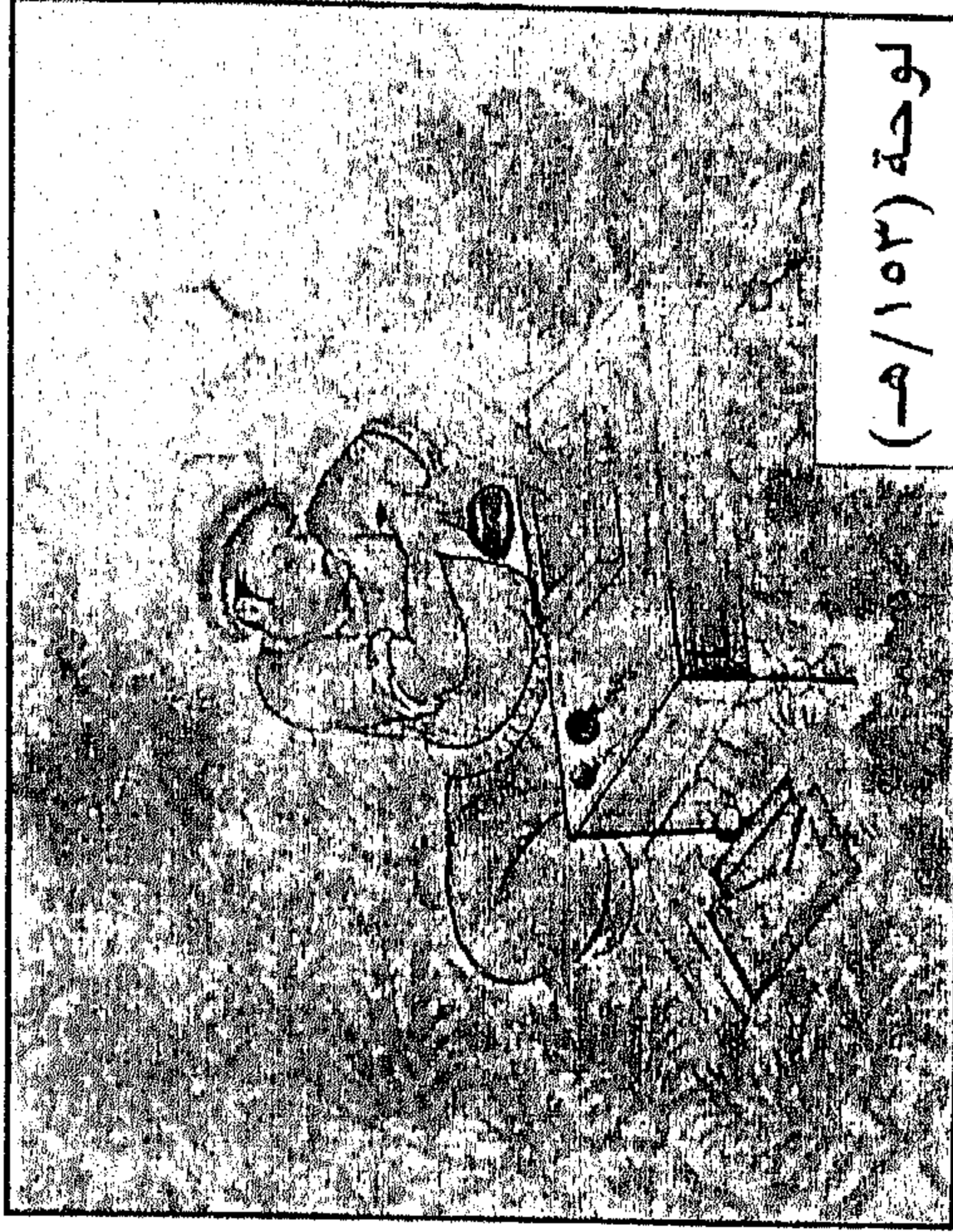


لوحة (١٥٣/جـ)



لوحة (١٥٣/ب)

لوحة (١٥٣/م)



لوحة (١٥٣/و)



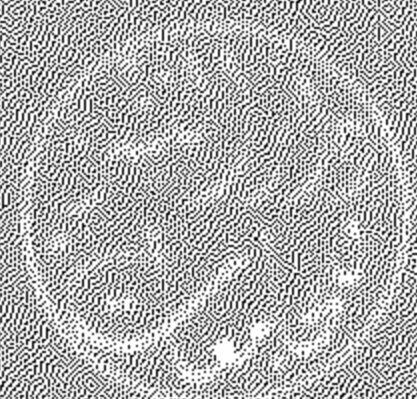
فهرس الكتاب

التصوير فى الهند قديم قدم الحضارة الهندية نفسها ويتميز فى جزء كبير منه بوضوح التقاليد المحلية سواء فى مفردات فن التصوير أو فى الأشكال الفنية. ومن الواضح أن فن التصوير الهندى فى مرحلة ما قبل الإسلام ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالعقائد الهندية القديمة ومن هنا فلا يمكن فصله عنها، ولقد أدخل الغزو المغولى للهند فن التصوير الهندى فى مرحلة جديدة وربطه بعقيدة جديدة هى الإسلام وحكام جدد هم أباطرة المغول فى الهند وأخذت التقاليد الهندية القديمة تتوارى شيئاً فشيئاً.

وتعد هذه الدراسة استكمالاً لدراسة سبق نشرها للمؤلفة نفسها وفى الدار ذاتها وسوف تعقبها دراسة أخرى لجانب آخر من جوانب الحضارة الإسلامية فى بلاد الهند.

ولا شك أن القارئ والمتخصص سوف يجد فى هذه الدراسة بُعداً جديداً يشمل الحياة بجوانبها المختلفة، وهى دراسة جديدة تلقى الضوء على حياة البلاط وحياة الشعوب بكل جوانبها بالإضافة إلى نشر العديد من الصور الجديدة من المخطوطات الهندية فى الإسلامى، ومما يزيد من أهمية الدراسة أنها فى الأصل رسالة للمؤلفة نالت عنها مرتبة الشرف الأولى من جامعة القاهرة.

الناشر



دار النشر للجامعات - مصر

ص.ب (١٣٠) محمد فريد القاهرة ١١٥١٨

تليفون: ٤٥٠٢٨١٣ - تليفاكس: ٤٥٠٣٨١٢